Desenul
repere teor
etice și prac
tice

Adriana
Lucaciu

Adriana Lucaciu

Desenul:
repere teoretice şi practice

ADRIANA LUCACIU

Desenul:
repere teoretice şi practice

D-lui Maestru Dominte,
Întru slujirea Artei şi
artiştilor
27.04.2009 Lucaciu

BRUMAR
2007

Adriana Lucaciu, *Desenul: repere teoretice şi practice*

© 2007, Adriana Lucaciu

© 2007, Editura BRUMAR

Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parţială, pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Coperta: Mircea Bunea

Layout şi prepress: Mircea Bunea @ urmascapăturma

Tipar: BrumaR

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

LUCACIU, ADRIANA

Desenul: repere teoretice şi practice / Adriana Lucaciu.-
Timişoara: Brumar, 2007

ISBN 978-973-602-321-7

741

CUPRINS

INTRODUCERE 7

Capitolul I - DESENUL ŞI ARTA CONTEMPORANĂ 11
1.1. Reflecții asupra stilisticii desenului, din perspectiva secolului XX 11
1.2. Direcții în evaluarea potențialului expresiv al desenului 14

Capitolul II - PERCEPȚIE ŞI CUNOAŞTERE 17
1. Aptitudini şi factori psihologici în creația plastică 17
2. Cum şi ce vedem? 19
3. De la general la particular 22
4. Percepție şi reprezentare în desen 25
5. Desen perceptiv şi desen creativ. Funcții ale desenului 26

Capitolul III - ELEMENTE DE MORFOLOGIE ALE IMAGINII ÎN DESEN 33
1. Imaginea vizuală 33
2. Elemente plastice ale formei 34
2.1. Semne grafice primare 38
2.2. Culoare, ton, valoare, saturație, textură 41
3. Elemente plastice structurale 44
3.1. Compoziția, proporția, paginația 44
3.2. Dinamica, echilibrul, centrul de interes 48
4. Elemente ale spațiului 59
4.1. Spațiul fizic – spațiul plastic 59
4.2. Bidimensionalitatea spațiului plastic 60
4.3. Spațiul plastic iluzionist 64

Capitolul III - STUDIUL ŞI CONFIGURAREA FORMELOR TRIDIMENSIONALE ÎN PLAN BIDIMENSIONAL 69
1. Desenul de observație 69
2. Linia în configurarea spațiului plastic 70
3. Procedee de reprezentare a spațiului în desen 73
4. Etape ale desenului: Sinteză, analiză, sinteză 76
4.1. Faze ale desenului 79

95 BIBLIOGRAFIE

98 ADRIANA LUCACIU - date biografice, bibliografie critică, publicații în cataloage de expoziții, premii

INTRODUCERE

Formațiune complexă a reprezentării, imaginea îmbracă o multitudine de aspecte, de la cele iconice la cele mai abstracte. Repertoriul de imagini este îmbogățit prin varietatea genurilor aparținând artelor vizuale și prin diversitatea tehnicilor specifice acestora. Desenul, ca formă de expresie vizuală, pune la dispoziția celor care îl practică un instrumentar bogat, adecvat investigării și conștientizării macro și microuniversului. Experiența senzorială și cognitivă se obiectivează vizual și material în imagine.

Expunerea de față intenționează să deschidă anumite căi de explorare a realității obiectuale, pregătind terenul autoexprimării, prin formarea, dezvoltarea graduală și descoperirea unor modalități proprii de cercetare plastico-grafică. Subiectul acestei lucrări gravitează în jurul desenului realizat după natură, ca punct de plecarea în derularea procesului de creație, prin actul artistic educativ și formativ. De asemenea, este o încercare de conștientizare a demersului vizual bazat pe desenul de observație, în scopul formării unui suport operațional, activ în cadrul unui sistem axiologic coerent și bine conturat, utilizând metodele de analiză și sinteză.

Tematica propusă intenționează să formeze mecanismele senzoriomotorii necesare practicării desenului – privit ca o modalitate de obiectivare a experienței individuale. Totodată, subliniază eficiența utilizării desenului, a metodelor și procedeelor sale, ca instrumente de explorare și exprimare vizuală ce nu se opun utilizării noilor medii tehnologice ci, dimpotrivă, au menirea de a forma o bază structurală permisivă introducerii oricărui mediu de expresie considerat ca fiind adecvat comunicării.

Concepută ca suport teoretic și ghid în studiul desenului, abordabilă în cadrul cursurilor ce vizează *bazele și studiul desenului*, conținutul informațional punctează câteva repere general valabile. Expunerea este structurată pe două paliere care se întrepătrund – cel teoretic și cel practic –, urmărind dezvoltarea deprinderilor grafice, a creativității, a laturii estetice și a celei comunicaționale ale personalității viitorilor artiști. Dat fiind scopul orientativ și metodic al lucrării, partea teoretică este construită și susținută, pe de-o parte, pe baza rezultatelor cercetării unor autori de referință în domeniile teoriei artelor vizuale, psihologiei și sociologiei artei: Rudolf Arnheim, Jean Piaget, Pierre Francastel, Umberto Eco, I. Popescu-Neveanu ș.a.[1] și, pe de altă parte, pe aprofundarea unor preocupări personale, expuse în lucrarea „Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX"[2]. Partea aplicativă este ilustrată, preponderent, cu studii și lucrări realizate de studenți[3], însoțite de comentarii tematice.

1 A se consulta bibliografia.

2 Volum apărut la Timișoara, Editura Interart TRIADE, Editura Brumar, 2006.

3 Studenți la specializările grafică și restaurare ale Facultății de Arte și Design, din cadrul Universității de Vest din Timișoara, coordonați de autoare.

În capitolele acestei cărți am prezentat noțiuni generale cu privire la *morfologia și sintaxa imaginii,* repere necesare reprezentării obiectuale a formelor, și succint, elemente fundamentale ce privesc conținutul și mesajul vizual, exprimate prin semnele grafice. *Prin studiul morfologic* am urmărit:

1) dezvoltarea aptitudinilor perceptive, a spiritului de observație prin identificarea și selecția reperelor morfologice și a stimulilor cu relevanță în studiul formelor
2) dezvoltarea capacității de transpunere și reprezentare a datelor senzoriale prin mijloace specifice desenului și formarea deprinderilor motorii în practica desenului
3) utilizarea desenului ca instrument de cunoaștere și sondare a realității exterioare și a universului interior prin studiul vocabularului specific
4) înscrierea desenului în rândul tehnicilor actuale de reprezentare vizuală prin accentuarea laturii sale conceptuale.

În *studiul sintactic* am vizat următoarele aspecte:

1) studiul formelor și al limbajului în contextul altor unități constitutive ale câmpului vizual.
2) descoperirea și cunoașterea principiilor structural-constructive care permit desenului prezența în zonele limitrofe ale genurilor vizuale, desenul regăsindu-se prin substituție și în forme de expresie mai puțin convenționale.

Latura comunicațională derivă din identificarea funcțiilor desenului în manifestările de artă contemporană. Am prezentat două dintre funcțiile de bază: cea ilustrativ-comunicativă și cea autoreflexiv-simbolică, referindu-ne la disciplina desenului în cadrul general al artelor grafice, din perspectiva necesității sale în procesul formativ-vocațional.

Formarea aptitudinilor specifice se sprijină pe antrenarea senzorială, motorie și proiectivă și se realizează prin corelarea conținutului tematic cu mijloacele propri desenului prin sistematizarea cunoștințelor și exercițiu. Relevarea experienței individuale se concretizează prin studii ce denotă gradul de aprehensiune a informațiilor teoretice și vizuale și de transfigurare a acestora cu ajutorul tehnicilor și procedeelor angajate în procesele de percepție și reprezentare. Printre acestea se numără descoperirea, construcția, deconstrucția și reconstrucția imaginii.

De asemenea, am făcut referire și la factorii care participă la configurarea imaginii perceptive:

- analizatorii vizuali
- caracteristicile obiectului perceput care devine obiect-stimul
- reflectarea directă și sintetică a însușirilor obiectului
- condițiile de lumină, în prezența căreia are loc receptarea
- educarea percepției în sensul cunoașterii logice și practice a formelor
- capacitatea receptorului de a interpreta și transforma datele precepute în elemente plastice de limbaj

- dezvoltarea abilităților senzorio-motorii care conduc la formarea unor scheme sau structuri perceptive active.

Acest ultim aspect deține un rol important în formarea imaginii bazate pe retenția vizuală. Sedimentată în arhiva memoriei vizuale, informația permite și face posibilă trecerea de la desenul de observație la jocul dintre forma concretă și conținutul simbolic. Desenul pe care îl vom numi creativ, diferențiindu-l de cel perceptiv, își are sorgintea în mecanismul psihic de construcție prevalent mentală a formelor. În paginile următoare vom diferenția cele două categorii ale desenului – perceptiv (reprezentațional) și creativ – cu subcategoriile lor, prin punerea în valoare a activităților psihice generatoare.

Caracteristica bidimensionalității desenului impune cunoașterea unor reguli și modalități de reprezentare grafică, problematica generală a expunerii atingând repere fundamentale. Inventarul acestora cuprinde:

- studiul perspectivei și reprezentarea spațiului
- configurarea volumelor în plan bidimensional; paginație, construcție, valorație
- studiul și reprezentarea formelor geometrice și mulatorii
- studiul și reprezentarea formelor anatomice
- expresia formei; studiul elementelor de limbaj.

Tematica pe care o propunem pornește de la studiul obiectelor naturale și artificiale și evidențiază calități ale formei determinate de diferite atitudini ale artistului față în față cu natura: imitare, idealizare, deformare. Relația cu lumea înconjurătoare îmbracă astfel diferite tipuri de figurare, de la imaginea iconică la cea simbolică. Expresivitatea formei va fi o urmare firească a studiului de observație, diminuându-se astfel apariția unor mecanisme arificiale, în formarea unor imagini lipsite de conținut, ivite sub influențe formale conjuncturale.

În contextul artei contemporane, desenul ne impune (re)definirea sa la nivelul funcțiilor care îi sunt atribuite, fapt ce relevă necesitatea reconsiderării modalităților, mijloacelor și tehnicilor de exprimare a noilor concepții. Prezenta expunere propune o raportare la posibilitățile oferite de instrumentarul desenului în vederea concretizării opțiunilor și orientărilor stilistice situate în actualul areal al artelor vizuale; de asemenea o introducere în problematica actualizată a desenului, deschizând orizontul cunoașterii spre o varietate a formelor de artă în care desenul este, într-o formă sau alta, prezent.

Capitolul I

DESENUL ŞI ARTA CONTEMPORANĂ

Actualitatea artistică se află într-un moment al confluenţelor, al polifoniei tendinţelor stilistice, al transformărilor semantice. Arta, ca formă simbolică de cunoaştere, reprezentare şi obiectivare a experienţei umane, nu este străină de contextul şi evoluţia rapidă a societăţii, iar schimbarea paradigmelor socio-culturale atinge implicit şi sfera desenului. Extensia acestuia în toate formele de artă vizuală îl face dependent de mediile de exprimare specifice şi, implicit, de noile medii. În atari condiţii, desenul se cere analizat şi abordat nu numai în formele lui grafice, aparente, ci şi ca suport structural al altor manifestări plastic-vizuale, în înţelesul său dual: tectonic şi ca sistem organizat de semne.[1]

1.1. Reflecţii asupra stilisticii desenului, din perspectiva secolului XX

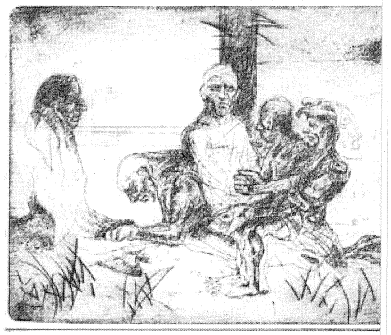
În peisajul artistic al secolului XX, caracterizat prin multitudinea şi diversitatea formelor de exprimare artistică vizuală, desenul se relevă în câteva ipostaze:

- ca mijloc de expresie de sine stătător în artele grafice (il. 1);
- ca structură configurativă a formelor de expresie aparţinând tuturor genurilor consacrate ale artelor plastice, artelor decorative design-ului şi in extenso, artelor vizuale în general (il. 2);
- ca modalitate de expresie substituită în forme neconvenţionale (il. 3).

Desenul nu poate fi receptat în afara fluxului şi tendinţelor pe care artele vizuale le înregistrează în ansamblul lor, structural şi morfologic desenul plasându-se la baza formării deprinderilor şi dezvoltării aptitudinilor vocaţionale.

Resursele artei contemporane îşi află rădăcinile în prelungirea postmodernismului şi în disputa acestuia cu valorile consacrate ale clasicismului şi modernismului.

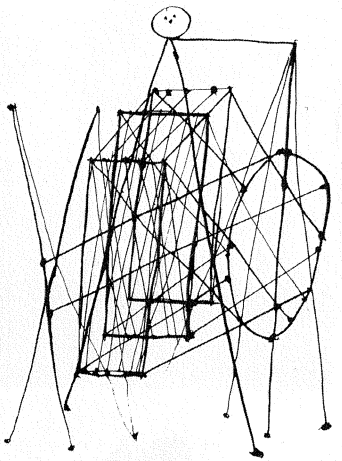
Raţionalul, ordinea, imuabilul, adevărul general valabil au slujit principiile modernismului şi au condus către stabilirea *valorilor universale*. Acest cadru riguros al judecăţilor axiologice a permis constituirea unui instrumentar care să legitimeze şi valorile estetice. Între categoriile estetice agreate, *sublimul* ocupă un loc de seamă. În ierarhiile valorice moderne putem recunoaşte dimensiunea sublimului sub aspectele grandorii, ale eroicului, ale infinitului, parametrii raportaţi la o fiinţă umană, copleşită de absolut[2]. Tendinţa spre *obiectivitate*, caracteristică perioadelor clasicizante, se reflectă în artă



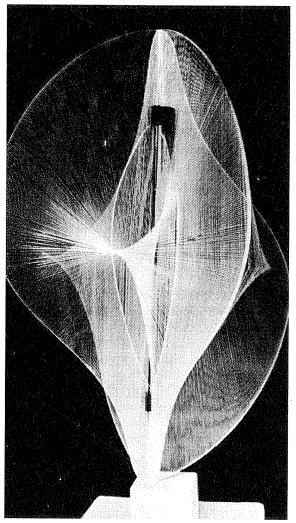
il.1: Cristian Tarbă - ilustraţie în aquaforte *Cartea de nisip*, J.L.Borges, carte de autor, 19

1 Vezi şi cap. *Concluzii*, Adriana Lucaciu, *Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX*, Timişoara, Editura Brumar, Editura Interart Triade, 2005

2 Cf. Lavinia Bârlogeanu, *Psihopedagogia artei*, Iaşi, Editura Polirom, 2001, pag. 95



il.2: Picasso - *Desen pentru un monument Apollinaire*, 1928



il.3: Gabo - *Construcție lineară în spațiu II*

prin apelul la temele majore ale umanității, la miturile antice și alegorie, la „convențiile seculare", cum le numește Pierre Francastel[3], exprimate prin adevăruri eterne.

Importantă în imaginea vizuală clasică este coerența substratului verbalizat al lucrărilor, care se face inteligibil tocmai prin caracterul obiectiv-sensibil al procedeelor plastice folosite. Arta clasică urmărește relevarea aparențelor, artistul prevalându-se de forța de seducție a *iluziei optice* induse de imaginea creată, ca pandant și semnificant al realității tangibile. Artistul privește lumea pe care o reprezintă dintr-un punct exterior acesteia, ca spectator al scenei redate, conferind imaginii o desfășurare teatrală. Putem vorbi despre *caracterul organic* pe care aceste prestații vizuale îl prezintă, înțelegând prin aceasta sudura indestructibilă dintre elementele ce alcătuiesc ansamblul compozițional, altfel spus, înlănțuirea logic-sensibilă a scenei narate. Forma vizează *tipicul, generalul,* de unde rezultă înclinația spre desăvârșire și perfecțiune a limbajului configurativ. Semnul vizual este puternic marcat de utilitatea sa în a construi forme clar-perceptibile, respectiv de funcția *ilustrativ-comunicativă* a imaginii pe care o alcătuiesc. Prezentul este interpretat prin prisma experiențelor vizuale validate istoric, prin recurgerea la tehnici cunoscute și la sisteme de reprezentare care să asigure *unitatea* și *omogenitatea* spațiului compozițional.

În dialog cu aceste repere stilistice, după cum arată o serie de teoreticieni ai artei, postmodenismul contestă principiile clasice, afirmând, printre altele, *efemerul, fragmentarea, deconstrucția și haosul*. Aceste elemente germinează, în plin proces al modernismului, și ajung să caracterizeze o întreagă perioadă a artelor vizuale.

Așadar, ele nu definesc numai societatea contemporană ci sunt repere în analiza actului artistic, fiind descoperite în însăși arhitectura obiectului de artă a secolului XX, fie acesta desen, pictură, sculptură, instalație sau artă media. Din punct de vedere al analizei structurale a imaginii vizuale, ordinea lasă loc *dezordinii*, rigoarea – *libertății de expresie,* controlul – *întâmplării,* conformitatea – *nonconformismului*. Apare discontinuitatea spațiului prin renunțarea la spațiul perceptiv-iluzionist, dar, în același timp, se recurge la procedee plastice inedite, cum sunt: regruparea planurilor în secvențe citite simultan, prin accentuarea bidimensionalității imaginii plane, fragmentarea câmpului vizual, libertatea limbajului plastic, autosugestiv, incoerențe morfologice și compoziționale voite, care sunt doar o parte dintre procedeele la care recurge artistul postmodern. Ele sunt reflexe ale unei stări de spirit ale omului supresat social, care simte nevoia regăsirii de sine, afirmându-și personalitatea prin introspecție/sondare a universului intim, ca loc de refugiu și, totodată ca sursă vitală, regenerativă. Se reabilitează astfel *individul,* cu toate determinările sale, perspectiva postmodernă punând în lumină manifestările ce particularizează subiectul, diferențiindu-l de ceilalți. Acest *altfel*, singular, accidental uneori, orientează artistul postmodern spre teme autoreflexive, în care acesta se regăsește ancorat într-un spațiu și timp prezent, supus unei transformări continue. Introspecția, ca atitudine individuală în fața tumultului social, se opune formelor de artă exhibitive de tip happening și performance.

3 Pierre Francastel, *Peinture et société*, Gallimard, 1965, pag.121

Eterogenitatea subiectivităților, prezentă în arta contemporană, înlocuiește omogenitatea univocă a modernității, fapt ce face posibilă existența paralelă a numeroase curente ce au marcat ultimul secol, cum sunt, printre altele: cubismul, expresionismul, abstracționismul suprarealismul, dadaismul și, după 1945, expresionismul abstract, arta pop sau arta conceptuală, tendințe ce pot fi considerate tot atâtea *stadii* ale devenirii desenului. În egală măsură, putem sesiza receptivitatea față de o *pluralitate imagistică* și *formală*, în care identificăm aspecte vizuale *hibride,* atât ca rezultat al fuzionării genurilor artei cât și ca mixiuni la nivelul imaginii. Asistăm la o reconsiderare a spațiului plastic, privit ca un univers în sine, în care regăsim fie construcții sintetice, intelectualiste, fie manifestări ale suflului vital, intuitive. Dacă arta tradițională uzează de o „exprimare estetică", arta contemporană tinde către implicarea nivelului esenței spiritului uman, către angajarea socială și construcția formală non-estetică.[4] Înlocuirea formelor tradiționale ale artei cu forme trans-artistice și înzestrarea acestora cu funcție comunicativă, în virtutea unor semne vizuale nou create este doar una dintre preocupările artei postmoderne. Un exemplu este arta conceptuală, în care semnul (semnificantul) poate să trimită la lucrul desemnat (semnificatul) în virtutea unei reprezentări (imagistice) mentale.

Conceptualizarea demersului artistic așează actul creator în vecinătatea teoriei artei. În postmodernism, planurile creației și receptării artei se suprapun uneori: artistul poate deveni propriul susținător al proiectelor sale, asigurând medierea dintre operă/act și public, iar publicul poate fi cooptat în actul creației ca parte activă, participând în calitate de martor și actant la eveniment. În condițiile transgresării granițelor dintre artă și teorie, se vorbește astăzi despre o „artă interpretativă, la nivelul căreia funcțiile creativă și critică sunt deopotrivă prezente".[5]

În acest context cultural se conturează tot mai mult o particularitate a desenului – aceea de a fi unul dintre medium-urile ideatice propice enunțurilor teoretice. Faza minimalistă a desenului devine exponențială pentru concentrarea unui mesaj cu ajutorul unui număr minim de mijloace-semn.

În arta contemporană, diversitatea stilistică baleiază între forme de expresie acreditate și forme experimentale, determinate pe de-o parte de modificarea funcțiilor artei și pe de altă parte de invazia tehnicii și tehnologiei moderne în toate câmpurile vieții sociale, inclusiv în cel artistic. Problemele de fond ale artei pot fi astfel sintetizate, după cum observă William Fleming în două raporturi majore: ale raportului dintre *artă* și *știință* pe de-o parte și ale *interpretării experienței umane prin prisma temporală,* pe de altă parte.

Modificarea relațiilor interumane survenite în urma industrializării și dezvoltării orașelor, au condus la angajarea artistului într-o nouă postură. Arta nu mai oglindește aspecte ale realității filtrate doar de ochiul creatorului, ci aduce la lumină aspectele negative ale societății, artistul erijându-se într-un comentator critic al societății în care trăiește. Arta actuală este o artă a contradicțiilor, a revoltei și a negației, semni-

4 Cf. Titus Mocanu, *Introducere la vol. Fundamentele artei moderne*, W. Hofmann, București, Editura Meridiane, 1977, pag. IV

5 Lavinia Bârlogeanu, *op. cit.*

ficațiile sale fiind cuprinse între convenții promovate social și mesajul nul. În acest cadru, distincția dintre o formă de expresie sau alta este generată de predominanța mesajului cu un conținut informațional și/sau estetic. Desenul este implicat, acum, nu numai în formele de expresie tipice, ci și în noile moduri de comunicare socială. La un pol se situează desenul satiric, încă legat de tradiție, la celălalt pol se află comunicarea stradală, cu diversele forme de grafică publicitară, grafitti sau acționismul, în formele sale de happening și performance, ori comunicarea prin mijloacele mass-media. Este promovată o artă a momentului, în care, din ce în ce mai important devine însuși procesul creației și mai puțin finalitatea lui, respectiv obiectul de artă.

1.2. Direcții în evaluarea potențialului expresiv al desenului

Modelele stilistice sunt supuse vremurilor care le-au germinat, stărilor de spirit individuale și colective și geniului creator. Însușirea desenului presupune trudă conștientă și îndeletnicire de durată așa cum povățuia, încă din Renaștere, Vasari. Cu toate că stăpânirea acestui mijloc, nu este câtuși de puțin ușoară, desenul a fost considerat dintotdeauna „părinte al tuturor artelor"[6] și a marcat de-a lungul timpului variațiile experienței vizuale, înregistrând apariția diferitelor stiluri și curente în istoria artei. Definirea desenului, în multiplele sale ipostaze, ne conduce la plasarea sa inevitabilă într-o relație triadică a cărei piloni sunt artistul, opera sa și contextul socio-temporal. Imaginea, ca factor integrator și finalitate a procesului de a desena, înregistrează fluctuația relațională dintre cei trei factori. Dacă în epocile anterioare caracterul documentarist și convenționalismul artei nu lăsa prea mult loc evidențierii personalității creatorului, ni se pare semnificativă, pentru înțelegerea fenomenologică a manifestărilor artistice vizuale actuale, tendința de relevare a spiritului uman, înțeles ca o componentă fundamentală a vieții, pe care o semnalează și Titus Mocanu[7], în care un rol definitoriu îl au psihismul, comportamentul și expresivitatea.

Dimensiunea socio-culturală a artelor și implicit a desenului, dobândită prin influența științei și tehnologiei, prin importanța pe care psihologia și sistemele de comunicare le exercită, ne îndreptățește să evaluăm potențialul expresiv al desenului pe trei direcții: psihologică, morfologică, comunicațională.

Evaluarea din perspectivă psihologică ne permite punerea în lumină a mecanismelor perceptive și receptive ale desenului, înțeles ca activitate senzorio-motorie și mentală. Totodată factorii psihologici implicați în activitățile de producere și receptare a operei de artă au o importanță deosebită, prin elucidarea unor aspecte specifice artelor vizuale.[8] Potențialul expresiv al noilor forme ale desenului și artelor în general, ar fi, poate, de neînțeles astăzi, în absența rezultatelor cercetărilor din domeniul psihologiei. Pe baza acestor teorii pot fi explicate și justificate pe de-o parte manifestările artistice în bună tradiție estetică și pe de altă parte noile tendințe apărute și asimilate de artele vizuale, care se plasează în sfere trans-estetice.

6 Apud. Gheorghe Ghițescu, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, București, Editura Albatros, 1986, pag. 27

7 Titus Mocanu, *op. cit.*

8 vezi cap. II, *Percepție și cunoaștere*, din lucrarea de față, pag. X

Studiul morfologic și implicit cel structural al imaginii se ocupă de analiza elementelor vizuale ce intră în constituirea imaginii obținute prin desen. Tratarea și evaluarea separată, din rațiuni metodice, a componentelor fundamentale ale imaginii plastice permite receptarea desenului ca pe un conglomerat articulat de semne distincte, ce pot fi analizate nu numai în calitate de portanți cu atribuții specifice, ai unor imagini reprezentate aduse în planul vizibilului, ci în egală măsură, interpretate ca deținătoare de sens. Lectura defalcată a semnelor plastice implicate relevă potențialul expresiv al acestora. Apropierea limbajului plastic de celelalte tipuri de limbaje cu caracter simbolic deschide oportunitatea cuprinderii și discutării elementelor plastice în cadrul general al semioticii.

Cadrul teoretic al semiologiei facilitează orientarea analizei limbajului antrenat de desen spre comunicare precum și examinarea producerii și receptării semnelor grafice în raport cu alte tipuri de semne. Admițând că desenul deține un sistem infinit de semne dar care este reductibil la punct și linie, vom nota capacitatea simbolică de comunicare a genului, sintetismul și concizia exprimării, care este posibilă prin reducția mijloacelor de exprimare utilizate de artist.

Comunicarea prin desen este mediată de limbajul grafic. Reunirea elementelor fundamentale de limbaj (punct, linie, pată) în imagini, variază ca grad de complexitate. Ele alcătuiesc fie configurații cu caracter descriptiv, în care identificarea unităților de expresie este diminuată de figurarea obiectelor, fie imagini non-obiectuale, în care unitățile grafice rămân independente de contextul obiectual. Anatomia mijloacelor de expresie facilitează transferul unităților primare de limbaj plastic în marea familie a semnelor (să ne reamintim că latinescul *disinatio* înseamnă a *nota* cu semne).

În analogie cu limbajul verbal, care își păstrează semnificația dependentă de obiectul denotat, limbajul grafic deține și o funcție conotativă. Semnul grafic are o valență denotativă, atunci când între semnificat și semnificant se instituie un cod de recunoaștere, semnul grafic înlocuind un obiect referențial, și are o valență conotativă când își exercită potențialul de autosemnificare. Există o diferență între receptarea semnelor grafice ce alcătuiesc repertoriul imaginilor de reprezentare (figurative) și cele ce configurează o operă abstractă și, de asemenea, între semnele consubstanțiale operelor abstracte. În primul caz, semnele grafice fundamentale – punctul și linia – sunt purtătoare de mesaj numai în contextul unui întreg, înțeles ca un conglomerat plastic vizual. Semnele dețin un potențial minim de semnificare, ca elemente autonome, dar care se amplifică în relațiile configurative. Ele nu au aici statutul de semnificant, ci sunt, mai curând, mediumuri de transfer vizual în alcătuirea semnificantului, reprezentat de obiectul figurat.

În cazul desenelor abstracte, ceea ce contează în enunțarea mesajului sunt tocmai semnele grafice distincte, individualizate. Ele constituie semne cu putere de semnificare prin ele însele. Tendințele artelor vizuale contemporane reflectă uzul acestor valențe, exacerbând conținutul simbolic și diminuând adesea omogenitatea și cursivitatea discursului plastic al imaginii.

Elevarea nivelului de reprezentare prin utilizarea limbajului grafic într-un regim de transcriere conceptualizat, face ca desenul creativ să poată fi substituit în forme non-convenționale de manifestare și de expresie vizuală. În această ipostază, pot fi luați în discuție următorii factori, comuni procesului desenării și actului artistic exprimat în acțiune:

1) baza senzorio-motorie – gestul, efemer în acțiune, durabil în desen;

2) fundamentul proiectiv – conceptul;

3) unitatea de expresie – linia și, prin ea, expresivitatea limbajului grafic.

Diversitatea formelor de manifestare ale desenului, între figurație și abstracție, linear și pictural, rațional și intuitiv, conșient și inconștient, imitativ și conceptual, dirijat și automat, expresiv și impresiv, fac din desen un mijloc de cunoaștere și exprimare adesea utilizat de artiștii contemporani[9].

Rapiditatea consemnării ideilor, francheța gestului, prospețimea și caracterul tactil conferă desenului actualitate, consonantă cu pulsația ritmului cotidian.

9 vezi și A. Lucaciu, *op. cit.*, cap. *Desenul substituit în forme neconvenționale*

PERCEPȚIE ȘI CUNOAȘTERE

Capitolul II

1. Aptitudini și factori psihologici în creația plastică[1]

În structura psihologică a aptitudinilor pentru artele vizuale intră în dialog două potențialități: latente și active.

a) Potențialitățile latente sunt cele în care interacționează datele anatomo-funcționale și însușiri de tip: tipul de activitate nervoasă superioară, particularitățile anatomice și funcționale ale analizatorilor vizuali, motorkinetezici și tactili. Analizatorii menționați au o rețea mai bogată de neuroni, cu o capacitate rezolutivă mult mai mare și de un nivel calitativ special, ce determină structura imaginilor și reprezentărilor vizuale și motorkinestezice, tactile, în mod cu totul particular și distinct în aptitudinile plastice față de celelalte tipuri speciale de aptitudini.

b) Potențialitățile active sunt disponibilitățile mai sus menționate care în condiții socio-culturale favorizante sunt activate, dezvoltate și formate prin exerciții și antrenament.

Componentele psihologice care alcătuiesc structura aptitudinilor pentru arta plastică/vizuală intră în raporturi și interrelații extrem de variate. Percepțiile formei, cromatice, reprezentările vizuale, fundamentează *componenta senzorială*. Integrarea la un nivel calitativ superior a informațiilor perceptive determină calitatea reprezentărilor. Percepția formei și a culorii, a volumului, sensibilitatea vizuală, pragul senzorial capacitatea de discriminare, selectivitatea și constanța sunt facilitate în primul rând de structurile anatomo-funcționale ale analizatorilor (vizual și motorkinestezici) și în al doilea rând de antrenament și exercițiu. Abilitatea manuală și de vizualizare, spiritul de observație rapid, cuprinzător și precis, capacitatea de a controla și diferența calitatea formelor, raportul de lumină-umbră, raportul dintre planuri, percepția spațiului, au la bază corelația dintre informațiile vizuale, motorkinestezice și tactile. În percepția și expresia tridimensionalității o importanță majoră o are sistemul binocular și efectul stereoscopic ce derivă din el. Fiecare ochi explorează un obiect din unghiuri relativ diferite. Se obțin două imagini retiniene ce coincid doar parțial. Această discrepanță este interpretată la nivelul scoarței cerebrale ca semnal al adâncimii.

Reprezentările vizuale au o structură specifică în componența aptitudinilor plastice. Esențial este faptul că imaginile din reprezentările vizuale au particularități ce le diferențiază de reprezentările de alt tip: claritate și precizie superioară, un grad mai mare

1 După Ana Predescu, *Psihologia școlară.*, curs, Academia de arte, București, 1986

de stabilitate, fiind aproape tot atât de vii ca și percepțiile pe baza cărora au luat naștere. Ele reprezintă un fel de reper, un etalon, față de care sunt posibile, în actul creației, modificări prin intermediul limbajului plastico-vizual. Acestea conduc la semnificații de conținut, cu valoare de simbol.

Componenta rațional-logică se constituie din gândirea estetică de tip simbolizator, gândire divergentă, originală, profundă. Gândirea artistică condiționează nivelul conceptual al creației, lărgește aria expresiei și potențează originalitatea mesajului și al operei în ansamblul ei.

Memoria, ca factor constitutiv, are și ea o serie de particularități și contribuții în ceea ce privește formarea imaginii: selectivitatea, caracterul afectiv intens, reorganizarea și restructurarea experienței trăite anterior și a celei prezente. Din această perspectivă, imaginea poate fi înțeleasă ca un rezultat al prelucrării experienței trăite de artist.

Ca elemente componente ale aptitudinilor și talentului intră *imaginația creatoare* și *fantezia*. Considerând realitatea fizică un plan de raportare și comparație, cele două elemente introduc în creație, prin dinamica lor, anticipația și proiecția, transformarea și combinatorica, făcând posibilă distanțarea de real, inovația, prefigurarea unor imagini fără corespondență în realitate. Imaginația reprezintă zona de libertate psihologică, cu caracter înnoitor și compensatoriu.

Consistența și valoarea creației este dată de *trăirea afectivă*. Adesea ea constituie un factor suplimentar în aprecierea estetică a operelor cu valori conceptuale și tehnice similare. Sistemul emoțional-afectiv atinge nivelul valorilor scop ca factori de organizare, adaptare și armonizare a tendințelor personalității umane. Ele dețin astfel o valoare intrinsecă și subiectivată în planul superior, reflexiv al conștiinței creatoare. *Voința* și *motivația* condiționează direct actul creator și desfășurarea lui. Actul artistic este, prin excelență, o activitatea inițiată de nevoia de exprimare prin intremediul imaginii și care îi aduce artistului, prin practica desenului, a picturii, a modelajului sau a oricăror tehnici de vizualizare, satisfacții depline. Atingerea nivelului de așteptare prin autosatisfacție în procesul creației este adesea suficient pentru a mobiliza mecanismele psihomotorii implicate în derularea actului creator, finalizarea acestui demers devenind un scop în sine. Nu în ultimul rând, vom aminti *componenta temperamentală* și *atitudinală*, care reprezintă factori statornici și determinanți. Particularitățile firii precum introversiunea sau extroversiunea, impresionabilitatea, sensibilitatea sau cele temperamentale (rezistența la efort, ritmicitatea în activitate dată și de nivelul deprinderilor, starea de echilibru dinamico-energetic, adaptabilitatea) influențează săvârșirea și tipul creației.

Arta contemporană, prin formele de manifestare stilistice, pune în lumină, cu pregnanță, factorii psihologici implicați în actul creației, odinioară ascunși, cu discreție, în spatele aparențelor canonice sau tehnice ale operelor de artă.

2. Cum şi ce vedem?

Ştim că printre primii analizatori senzoriali pe care omul îi dezvoltă, încă din stadiul fetal, este cel al văzului. Explorările îndreptate spre cunoaşterea mediului înconjurător, sunt asigurate de văz şi auz încă din primele zile de viaţă. Faptul că o pondere însemnată din informaţiile utile ne parvin prin acest simţ, de timpuriu în dezvoltarea noastră, ne face să privim lumea vizibilă, într-un mod obiectiv şi detaşat.

Vederea este percepţie şi cunoaştere. Simţul vederii ne orientează în această lume, în care, bogăţia fluxului informaţional bazat atât de mult pe imaginea vizuală[2] ne influenţează incontestabil şi într-un mod aproape inconştient gândirea şi chiar comportamentul. Să notăm doar atitudinile induse de reclamele publicitare, benzile desenate sau desenele animate pentru copii. Receptarea şi stocarea informaţiilor în mintea noastră, se face prin intermediul imaginilor.[3] Ceea ce vedem este preluat de ochi, analizat de sistemul nervos central, memorat şi restituit apoi prin diferite mijoace de exprimare. Actul de a vedea este, în egală măsură, o funcţie biologică dar şi o funcţie a gândirii, a învăţării, o stimulare a nervului optic dar şi o determinare prin experienţe cognitive. Dintre toate vieţuitoarele doar omul are abilitatea de a vizualiza ceea ce imaginaţia rodeşte, iar desenul reprezintă una din căile de exteriorizare şi materializare a acestor imagini lăuntrice. Totodată poate fi considerat şi un bun mijloc de a stimula şi verifica potenţialul perceptiv şi imaginativ, fiind folosit adesea ca instrument de investigare psihologică. Complementaritatea raportului dintre percepţie şi imaginaţie, asigură formarea modului individual de a recepta şi înţelege, din punct de vedere plastic, lumea în care trăim şi cea pe care vrem să o reprezentăm. Pentru a surprinde şi reda cu fidelitate trăsăturile vizibile şi însuşirile invizibile ale lucrurilor trebuie, aşadar, să înţelegem cum şi ce vedem. Vom insera în continuare un articol despre aparatul vizual şi funcţiile sale.

« Ochiul reprezintă organul de simţ cel mai important deoarece el informează sistemul nervos central asupra tuturor modificărilor ce au loc în mediul înconjurător:

Aparatul vizual funcţionează asemeni unui sistem cibernetic. Are în exterior globul ocular numit şi „aparat de luat vederi", apoi căi de transmisie a mesajului şi centri corticali de interpretare a imaginii.

Globul ocular este în general de formă sferică şi are o structură formată din trei membrane:

1. Membrana externă, numită *sclerotica*, de culoare albă sidefie, fibroasă şi rezistentă, inextensibilă la adult, dar uşor extensibilă în prima copilărie, este numită şi scoica sclerală, deoarece menţine forma globului ocular şi a fost asemuită cu sistemul osos din alte părţi ale organismului. Este formată din fibre conjunctive-elastice, împletite în patru straturi, în sistem de reţea de balon,

2 Imagini vizuale înţelese aici ca reprezentări obiectivate pe suport material sau electronic.

3 Termenul *imagine* este folosit aici cu sensul de produs al reflectării senzoriale. Vezi şi pag.27 şi urm.

care îi dă rezistența și starea opacă, netransparentă. Aceste fibre iau naștere prin secretarea de substanțe colagene și mucopolizaharizi a unor celule numite fibrocite. Dacă genetic aceste celule nu au mesaj normal de sintetizare a acestor substanțe, apar fibre cu rezistență redusă, care prin presiunea conținutului globului ocular se alungesc sau își modifică forma, putând să ducă la tulburări de refracție cum este miopia, astigmatismul, cheratoconul.

Rolul fiziologic al scleroticei este de a proteja celelalte componente oculare.

Membrana externă, sclerotica, în 1/6 anterioară, la polul anterior își modifică structura prin plasarea fibrelor în sistem paralel, ceea ce face ca această porțiune să devină transparentă. Această zonă este numită corneea transparentă, prin care pătrunde lumina, excitantul specific al ochiului. Corneea poate fi asemuită cu geamul unei încăperi.

Corneea are principalul rol optic de a permite pătrunderea radiațiilor luminoase și, prin puterea ei de refracție de 40 de dioptrii, de a devia traiectoria luminii, pentru a ajunge la retină.

2. Membrana mijlocie este numită uveea și se împarte în: uveea anterioară și uveea posterioară. Uveea anterioară cuprinde la rândul ei două elemente: corpul ciliar și irisul.

Corpul ciliar este format de mușchii ciliari și procesele ciliare.

Mușchii ciliari sunt netezi, nesupuși voinței și funcționează reflex, având legături foarte fine cu lentila cristaliniană transparentă. Îndeplinesc cea mai importantă funcție optică oculară și anume punerea la punct a imaginii pe care o fixăm de la orice distanță. Aceasta este funcția de *acomodație vizuală*, necesară unei vederi clare în privirea de la orice distanță dorim. Mușchii acționează prin contracție sau relaxare asupra cristalinului.

Procesele ciliare, bogat vascularizate, secretă umoarea apoasă necesară menținerii presiunii normale intraoculare, precum și nutriției formațiunilor care nu au vase, cum sunt corneea și cristalinul.

Irisul, membrana diafragmatică situată vertical în fața cristalinului este colorată diferit de la subiect la subiect, de la rasă la rasă. Central, irisul are un orificiu numit pupilă.

Pupila își poate micșora sau mări diametrul în raport cu lumina din mediul exterior, având în mod reflex rolul de a doza cantitatea de lumină ce pătrunde în interiorul ochiului până la retină.

Uvcea posterioară, cunoscută și sub numele de coroidă, este asemuită cu un burete vascular, deoarece conține aproape în totalitate numai vase de diferite mărimi, care au rolul de a hrăni retina și celelalte componente oculare.

Coroida conține și un pigment, care realizează așa numita cameră obscură a ochiului.

3. Retina, de tip nervos, formată din 10 straturi în care există 3 tipuri de neuroni: primul neuron: *conul* și *bastonașul*; al doilea neuron *celula bipolară* și al treilea neuron *celula ganglionară*.

La acest nivel se face transformarea radiației luminoase în energie electrică, care transmite mesajul vizual la scoarța cerebrală. Conurile și bastonașele sunt neuronii cei mai importanți, care conțin substanțele fotosensibile și anume iodopsina și rodopsina, substanțe care au în compoziția lor ca element esențial vitamina A. Conurile sunt așezate în centrul fundului de ochi în zona numită *macula optică* (pata optică).

Există în general până la aproximativ 8000000 de celule, care se ocupă cu perceperea formei elementelor fixate (simțul formelor) și cu distingerea luminii monocromatice, deci a culorilor (simțul cromatic).

Bastonașele sunt cu aproximație în număr de peste 60000000 elemente și au proprietatea de a sesiza intensități de lumină din ce în ce mai reduse, adică permit orientarea în lumina redusă, în întuneric (simțul luminos). Excitantul specific al acestor celule neuroni este radiația electromagnetică, adică lumina compusă albă, formată din particule foarte fine numite fotoni sau cuante de lumină.

Cuantele de lumină pătrund în ochi prin mediile transparente și refringente, cum sunt corneea, umoarea apoasă, cristalinul și corpul vitros. Ajunse la conuri și bastonașe, determină un microbombardament, deoarece au masă și viteză, rupând molecula de substanță fotosensibilă (iodopsina și rodopsina). Are loc o transformare fotofizicochimică, ce se face prin rezonanță paramagnetică și electronii sunt aruncați pe orbite externe, determinând o diferență de potențial. Această diferență de potențial se transmite prin ceilalți neuroni (celule bipolare și ganglionare), prin nervii optici și căile optice până la scoarța cerebrală, unde se formează imaginea prin mecanism psihic.

Această proprietate piezoelectronică a neuronilor retinieni dă posibilitatea transformării luminii în energie electrică, care duce mesajul vizual la scoarța cerebrală.

Deci imaginea vizuală, așa cum înfățișează tot ce fixăm din mediul extern, este completă și se formează într-o etapă optică (mediile transparente și refringente), una fiziologică (mecanismele petrecute în neuronii retinieni) și o etapă psihică (interpretarea mesajului în scoarța cerebrală).

Componenta optică oculară, formată din corneea transparentă, situată în polul anterior al globului ocular și refringentă cu o putere de 40 de dioptrii, poate să dirijeze razele luminoase sosite la ea. Umoarea apoasă care este numai transparentă, se află în spatele corneei, în așa numita *cameră anterioară* a ochiului, care din punct de vedere optic nu are decât să conducă razele luminoase.

Al treilea element foarte important este lentila cristaliană convexă, transparentă și refringentă, de 20 de dioptrii.

Această lentilă este legată prin fibre foarte fine de mușchii ciliari. Cristalinul este situat în spatele irisului și are posibilitatea prin contracția reflexă a mușchiului ciliar fie să-și crească refrigența (se bombează) permițând vederea de aproape, fie să-și scadă refringența (se turtește), permițând vederea la distanță.

Această proprietate este acomodația vizuală, care ne permite să vedem clar de la orice distanță privim.

În spatele cristalinului și deci în restul conținutului ocular se află corpul vitros (sau umoarea sticloasă) element transparent, grație unui edificiu chimic colagenic cu o structură foarte fină, lipsită de orice alt element structural și mai ales de vase. Rolul corpului vitros este de a permite razelor să ajungă la neuronii retinieni.

Ochiul astfel organizat, transmite prin nervul optic mesajul de la retină prin căile optice, care se încrucișează parțial în chiasma optică și trec în bandeletele optice, corpii geniculați extern, apoi în radiațiile optice, care se termină în scoarța cerebrală în scizura calcarină în zonele 17, 18, 19 Brodmann[4]. »

Pe scurt, procesul optic al văzului are loc prin receptarea de către ochi a luminii emise sau reflectate de obiectele din mediul înconjurător. Imaginea acestor obiecte este proiectată pe retină prin lentilele oculare iar informația este transmisă creierului. Printr-o serie de conexiuni neurale, milionele de receptori microscopici se asociază în grupuri și reacționează la anumite mișcări ori forme.

Totalitatea însușirilor obiectelor constituie stimuli vizuali, care, pe baza unor principii neuro-optice ordonatoare, transformă multitudinea de stimuli receptați într-un mesaj coerent. La nivel cerebral, acest mesaj este recunoscut și decriptat ca fiind obiecte.[5] Deși percepția formelor se desfășoară în linie dreaptă de la obiect la analizatorul vizual, ea este considerată un proces activ, în care datele preluate senzitiv trec printr-o serie de filtre ale privitorului și se încarcă cu experiența și memoria vizuală a acestuia. Astfel imaginea nu este un rezultat al percepției mecanice, al unei proiecții pasive ci un produs modelat de factori individuali specifici (aparat vizual, învățare, capacitatea de actualizare etc.).

3. De la general la particular

Putem considera că a vedea înseamnă a distinge ceea ce este tipic, comun anumitor categorii de forme dar, în egală măsură și a descoperi, printr-un act de discriminare, ceea ce este particular fiecărei forme – obiect în parte. Studiile de psihologie ne dezvăluie faptul că percepția începe prin sesizarea trăsăturilor structurale cele mai pregnante[6], ceea ce face posibilă recunoașterea diferitelor figuri și forme care au la bază unități structurale similare. Arnheim relevă faptul că vederea activă elimină în primă instanță acele informații despre obiect care îl particularizează, astfel încât noi recunoaștem mai curând genul obiectelor din care acesta face parte și ulterior specia. Ceea ce vedem

4 Extras din www.referate.ro/referate/ochiul_si_vederea

5 A se consulta Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, București, Editura Meridiane, 1979, pag. 55 și urm.

6 Ibidem., pag. 57

în primă instanță sunt trăsăturile importante, tipice și apoi detaliile. Bunăoară când privim un copac îl recunoaștem după componentele sale principale (trunchi, coroană, culoare), și apoi ne îndreptăm atenția spre dimensiune, forma frunzelor, tipul ramificațiilor, nuanțele cromatice, relația cu obiectele din jur.

Procesul perceptiv, în ceea ce privește relevanța în cadrul desenului și al artelor vizuale în general, poate fi considerat complet și util, doar atunci când conduce la formarea unor „concepte perceptuale". Ele reprezintă „scheme figurale" prin care ceea ce vedem este decodificat la nivel senzorial și mental, și interpretat ca element echivalent a obiectelor percepute, echivalență care este exprimată, tradusă prin linie, direcție, mărime, textură, valoare, culoare.

Conform teoriilor lui Piaget[7], putem vedea acest fenomen ca fiind similar unui proces succesiv de adaptare la (acomodare cu) lumea exterioară, ce are loc prin formarea unor „scheme active", dobândite atât prin maturizarea biologică, cât și prin experiența personală acumulată în timp. Structurile perceptive apar frecvent în desenele figurative, fie că sunt desene de observație sau din imaginație, ca urmare a asimilării informației vizuale și a utilizării ei în desen. Structurile pereceptive sunt văzute de Piaget sub forma „schemei problematice", de Arnheim în forma „conceptelor vizuale", iar de către Hofmann în „complexele formale"[8]. Teoriile acestor cercetători au în comun ipoteza acceptării unei imagini drept echivalent al realității figurative, recunoscute pe baza experienței vizuale și a educării percepției.

Condițiile care asigură realizarea percepției sunt existența unui obiect fizic, a luminii și prezența privitorului „dotat" cu un sistem vizual anatomo-fiziologic sănătos.

Forma obiectului este pusă în valoare de sursa de lumină, de distanța sursei față de obiect și de intensitatea fascicolului luminos. Eclerajul, modul în care este luminat obiectul, poate satisface calitatea percepției, determinând o bună receptare a formei, sau poate crea situații ambigue, în care ochiul este pus în dificultate. Claritatea sau ambiguitatea receptării formelor are repercursiuni și asupra redării obiectelor în desen, o serie de modalități de reprezentare speculând fie *calitățile impresiv-descriptive* ale obiectelor, condiționate de claritate, fie pe cele *expresiv-simbolice* aflate sub semnul interpretării.

O formă este receptată vizual atât pe baza conturului său exterior cât și datorită unei organizări structurale interne. Această schelă oferă figurii identitatea, care o face diferită de alte tipuri sau subtipuri de forme, conferindu-i caracteristici vizuale inconfundabile. Principiul care stă la baza selecției proprietăților perceptive este, după Arnheim, legea simplității, enunțată astfel: „Orice configurație de stimuli tinde să fie văzută astfel încît structura rezultantă să fie cât mai simplă posibil în condițiile date".[9]

Observația că actul perceptiv are o traiectorie dinspre planul general spre zonele particulare are însemnătate aspra felului în care încercăm să orientăm abordarea desenului, ca instrument de cunoaștere, reprezentare și exprimare vizuală, înlesnind înțelegerea etapelor de constituire a imaginii desenate și a susținerii unui traseu me-

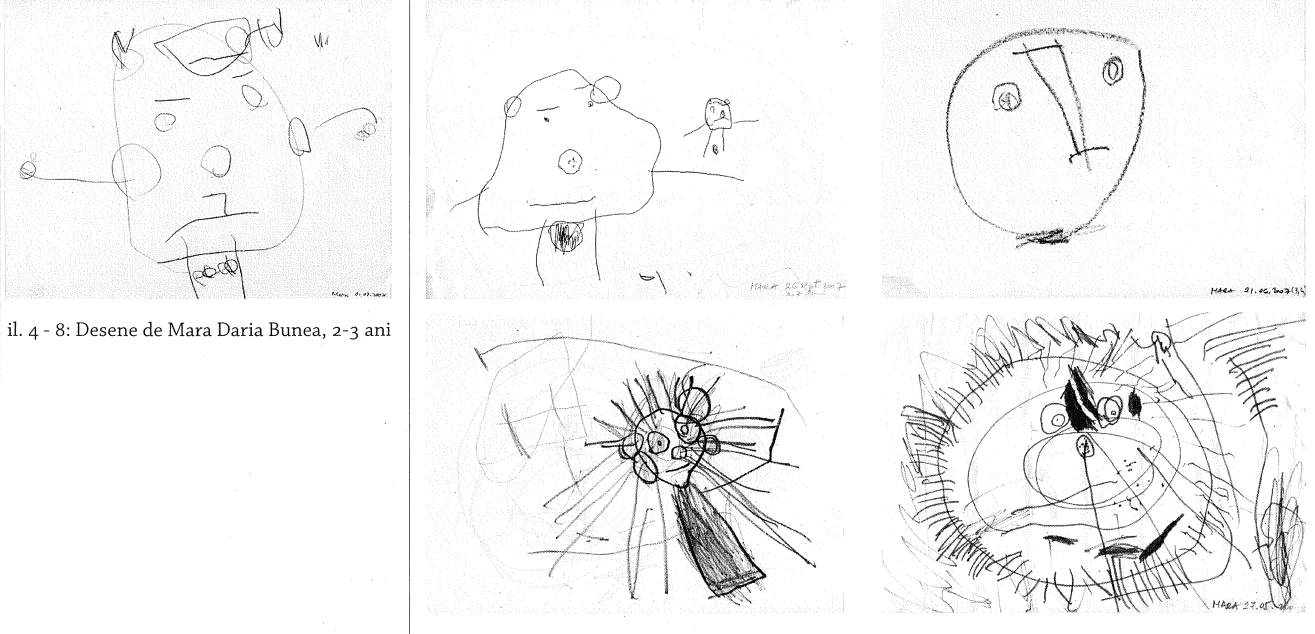
7 Apud. Paul Popescu Neveanu, *Dicționar de psihologie*, Bucureşri, Editura Albatros, 1978, pag.618 și urm.

8 Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, București, Editura Meridiane, 1977, pag. 73

9 Ibidem, pag.67

todologic în practica şi studiului desenului în general şi a desenului de observaţie în special.

Nu numai un artist în formare, ajuns la un anumit prag de maturitate dar şi copiii foarte mici urmează aceeaşi traiectorie a reprezentării. Un copil, în jurul vârstei de doi ani, a cărui experienţă vizuală este sumară, poate grupa obiecte ale realităţii, cu o configuraţie simplă, pe baza asemănării acestora cu formele geometrice regulate. Ceea ce sesizează copilul este forma comună tuturor obiectelor arătate, configuraţia de bază şi nu deosebirile dintre forme. În stadiile incipiente ale desenului, copiii mici folosesc, de asemenea, cele mai simple figuri, în descrierea unor forme complexe care corespund realităţii proxime, dintre acestea, linia dreaptă, cercul, dreptunghiul şi pătratul fiind cele preferate (il. 4 - 8). Şi în formarea deprinderilor perceptive prin desen, această observaţie este importantă pentru abordarea metodică a studiului, pornind de la fixarea trăsăturilor importante spre analiza detaliului. Ca aplicaţii de atelier, metoda vizează simplificări structurale de ordin geometric pe care se clădesc particularităţile formelor studiate. Astfel, forma „robot" a unui portret, de pildă, rezultă din trăsăturile tipologice, comune tuturor persoanelor, care pot fi rezumate la forma ovoidală a capului, la axul median al feţei, la axele şi segmentele anatomice ce fragmentează volumul, în plan frontal sau lateral. Identitatea figurii, caracterul sunt determinate însă de proporţii, adică de raporturile particulare stabilite între segmentele unei forme şi ale fiecărui segment cu întregul. Dacă trăsăturile importante stabilesc tipul figurii, atunci putem afirma că proporţia defineşte caracterul formelor.



il. 4 - 8: Desene de Mara Daria Bunea, 2-3 ani

4. Percepție și reprezentare în desen[10]

Desenul este o activitate complexă, un rezultat concertat al percepției, mișcării și activității cerebrale. Pentru a desena și reprezenta imaginile interioare sau cele percepute este necesar să controlăm și să coordonăm mișcările mîinii, să observăm și să corelăm ceea ce vedem și gândim cu aceste mișcări.

Funcțiile senzoriale și motorii sunt funcții importante în sistemul nostru vital și sunt operative din momentul în care ne naștem. Mișcarea se regăsește pretutindeni, în forme mai mult sau mai puțin vizibile, cum sunt deplasarea în spațiu sau mișcarea moleculară. Toate acțiunile noastre fizice sunt bazate pe mișcare. Facem mișcări care ne ajută să ne schimbăm locul în spațiu, să descriem ceva sau să exprimăm anumite lucruri, cu mâinile sau cu întregul corp. Gesturile noastre și atitudinile corporale sunt receptate adesea ca un limbaj aparte, având o componentă comunicațională și una dinamică.

Componenta dinamică a mișcării corporale este controlată și orientată spre performanță în sport pe când componenta comunicațională este rafinată prin exercițiile expresive ale dansului, baletului, ori formarea deprinderilor instrumentale și ale desenului. Linia, ca bază a reprezentării, este legată organic de capacitatea noastră de abstractizare. Desenul poate fi înțeles, din acest punct de vedere, a fi „mișcare ca linie, iar aceasta poate fi învățată așa cum învățăm să scriem".[11] Sensibilitatea sau fermitatea acestei mișcări, amploarea ei și dimensiunea expresivă sunt modelate de tipul de personalitate și temperament al celui ce o practică. Factorii senzoriali, motori și mentali sunt implicați atât în derularea desenului ca proces cât și în configurarea unei imagini.

Conform psihologiei, „percepția este un proces psihic senzorial complex, cu un conținut obiectual, care constă în reflectarea directă și unitară a ansamblului însușirilor și structurii obiectelor și fenomenelor, în forma imaginilor primare sau a perceptelor. [...][12] Actul perceptiv are loc în contact nemijlocit cu obiectul și se desfășoară doar în prezența acestuia. Din această cauză, percepția poate fi selectivă, în sensul receptării parțiale a stimulilor pe care obiectul îi deține, dar nu poate adăuga nimic din ceea ce nu aparține obiectului. Nu trebuie să se înțeleagă că procesul perceptiv este de ordin mecanic, deoarece reflectarea perceptivă se dezvoltă în timp și presupune cel puțin patru faze: detectarea, discriminarea, identificarea și interpretarea. Aceste faze se desfășoară pe baza puterii de semnalizare a stimulilor, a capacităților rezolutive a receptorilor senzoriali și a experienței senzoriomotorii anterioare ale subiectului.[13]"

Specifice actului perceptiv îi sunt câteva legi. Primele derivă din cele mai sus menționate-legea obiectivității și legea selectivității. Caracterul integrator și unitar al perceptelor au condus la afirmarea legii integralității. În virtutea acesteia, teoriile gestaltiste[14] susțin cu argumente experimentele, că unitatea imaginii se datorește priorității întregului asupra părților și rezultă din organizarea formelor și a structurilor senzoriale și motorii conform modelului fizic. Evidența primă a planurilor generale ale obiec-

10 Vezi și A. Lucaciu, *op. cit*, pag.21 -73

11 M. Dobo, C. Molnar, A. Peity, F. Repas, *Reality- Concept-Drawing in architectural drawing*, Musaki Konivkiado 1999, pag.11, 12

12 P. Popescu Neveanu, *op. cit.*, pag, 523

13 Ibidem, pag. 524

14 „Gestaltism: curent psihologic care susține primordialitatea întregului asupra părților în activitatea psihică. La baza procesualității psihice stă conceptul de câmp, iar principiul prin care acesta se organizează este structura sau forma." P.P. Neveanu, *op.cit.*, pag. 290.

telor a determinat afirmarea legii pregnanței, pe care se întemeiază o serie de metode în abordarea percepției și reprezentării lumii materiale.

Reprezentarea este un proces psihic de ordin secundar și produs în același timp, prin care se realizează construirea imaginii obiectelor, la nivel mental, fără ca existența obiectului să fie obligatorie. Ca produs ea desemnează imaginea rezultată în urma reflectării unui obiect existent sau a unuia construit mental. Reprezentarea se află la jumătatea drumului dintre senzorial și logic iar ca proces intră în circuitul operațional al gândirii, făcând posibil jocul liber al fanteziei. Față de percepte, care rămân tributare stimulilor obiectului, reprezentările permit adaosuri de însușiri neaparținând obiectului și o serie de operații asociative, reversibile, de transpoziție, transformare și inversiune asupra imaginilor primare.

Reprezentarea permite nu numai remodelarea datelor obiectuale percepute dar și inventarea unei alte lumi. Să remarcăm potențialul intuitiv de generalizare și caracterul simbolic al reprezentărilor, elemente ce contribuie la formarea imaginilor expresive plastic. Reprezentarea este și procesul prin care descoperim relația dintre conștiința de sine și lumea obiectelor.[15]

Percepția și reprezentarea intervin în etapa elaborării conținutului ideatic și formal al desenului și, deopotrivă, în receptarea acestora în și prin opera de artă. Cele două procese pun într-o relație directă (percepția) și/sau mediată (reprezentarea mentală) subiectul creator (sau consumator al actului artistic) cu un obiect real sau proiectat. Ele pot fi și în cazul desenului atât sursa demersului creativ cât și finalitatea grafică a unei proiecții mentale.

Ținând cont de ponderea pe care aceste procese le dețin în determinarea unor expresii plastice, gruparea tipurilor similare de desen se poate realiza în două categorii: prima include desenele care au la bază preponderent procesul percepției și pe care le putem numi *desene perceptive, de observație*[16]; cea de-a doua – desenele a căror bază este reprezentarea mentală și pe care le putem desemna prin termenul de *desene creative*.

5. Desen perceptiv și desen creativ. Funcții ale desenului[17]

Luând în considerare rolul important pe care îl dețin cele două procese psihice fundamentale: percepția și reprezentarea, în constituirea imaginii vizuale, se poate face o analiză asupra desenului dintr-o perspectivă psihologică, pe care o considerăm oportună relevării a două funcții distincte: *ilustrativ-comunicativă* și *(auto)expresivă*, ambele afirmate în creația plastică modernă. Desenele de tip perceptiv dețin, prin corespondența formei cu obiectul reprezentat, o funcție ilustrativ-comunicativă, în vreme ce desenul creativ, aparte de realitatea palpabilă, dezvoltă o funcție autoexpresivă.

Considerăm că funcția ilustrativ-comunicativă are un caracter extrospectiv - prospectiv, prin care artistul stabilește o legătură directă, empatică, cu ambianța sa, iar

15 M. Dobo, C. Molnar, A. Peity, F. Repas, *op. cit*, pag.14, 15

16 Sinonim și cu desenul reprezentațional

17 Vezi și Adriana Lucaciu, *op. cit*, pag. 21-73

funcția autoexpresivă are un suport introspectiv și se manifestă printr-o exteriorizare a universului sensibil și rațional al artistului.

În ceea ce ne privește, am delimitat în cadrul fiecărei categorii câte trei subgrupe pentru a putea nuanța specificul celor două funcții. Astfel, în categoria *desenului perceptiv (reprezentațional)*[18], am inclus:

- desenul mimetic,
- desenul perceptiv-analitic,
- desenul perceptiv-sintetic.

Criteriul de reuniune în cazul primei categorii este acela al situării imaginii în arealul figurativ, fără a reduce însă subiectul la un singur aspect – cel al oglindirii, al ancorării în realitatea imediată. Această categorie a desenului figurativ, se bazează pe aprecieri asupra formelor existente, fiind în esență *desen de observație*.

În categoria *desenului creativ*[19] am inclus, după criteriul dimensiunii semiotice a funcției autoexpresive:

- desenul simbolic,
- desenul conceptual,
- desenul de reacție subiectivă.

Ne referim aici la funcția ilustrativ-comunicativă ca la o funcție de tip „utilitar", descriptiv, în care Corado Maltese vede, de pildă, o descendență îndepărtată din funcția magic-religioasă a artei. În acest sens, desenul servește ca instrument de luare în posesie a realului vizibil, prin asigurarea unei căi de descifrare a zonelor obiectivității și, prin aceasta, a căilor noastre de acces și legătură cu aceste zone[20]. Sub aspectul artei moderne, funcția ilustrativă acoperă pe de-o parte necesități de natură estetică, prin descoperirea în datele proximității fizice a atributelor cu rezonanțe estetice – cum ar fi proporțiile armonice, raporturile tonale echilibrate – menite să stimuleze demararea actului de creație. Pe de altă parte, prevalându-se de caracterul narativ, răspunde acelor nevoi de identificare și prezervare a unei lumi familiare, cunoscute sau demne de a fi dezvăluite prin intermediul operei de artă. Funcția ilustrativă a desenului denotă un conținut informațional ce constă în „redarea vizibilului", cum spunea Alberti, a aparenței lucrurilor, a trăsăturilor sesizabile la o simplă investigație optică.

Chiar dacă tehnica și vocabularul plastic sunt subordonate exprimării conținutului obiectual relevant – în sensul respectării îndeaproape a datelor percepute –, atât artistul cât și privitorul sunt nevoiți să apeleze la anumite „coduri de recunoaștere vizuală"[21], pentru a pune în legătură formele desenate cu cele concrete. Ele sunt definite ca fiind echivalente plastice de linie, valoare, ton, textură, structură tectonică, corespunzătoare particularităților lucrurilor–model.

Oricât de aproape ar fi imaginea figurată de modelul său, desenul impune restricții datorate reducției mijloacelor de care se slujește, astfel încât oricât de iconică[22] ar fi imaginea, aceasta nu se identifică cu obiectul pe care îl reprezintă ci deține un statut de *semn*. Charles Sanders Peirce, întemeietorul semioticii moderne, afirmă că semnul

18 Vezi il. 9 - 14

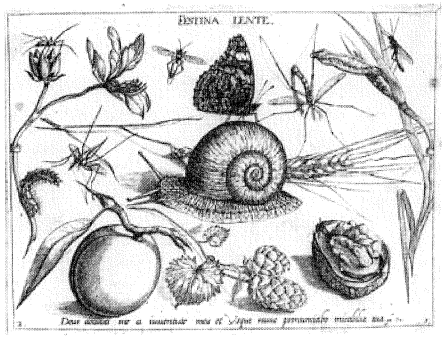
19 Vezi il. 15 - 20

20 Corado Maltese, *Mesaj și obiect artistic*, București, Editura Meridiane, 1970

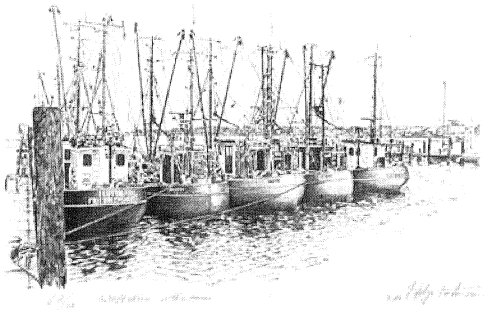
21 Ibidem

22 Termenul *icon* desemnează aici o relație de asemănare între configurația semnelor plastice ce alcătuiesc imaginea vizuală (semnificantul) și obiectul de referință (semnificatul), și nu o realitate materială concretă.

desenul mimetic

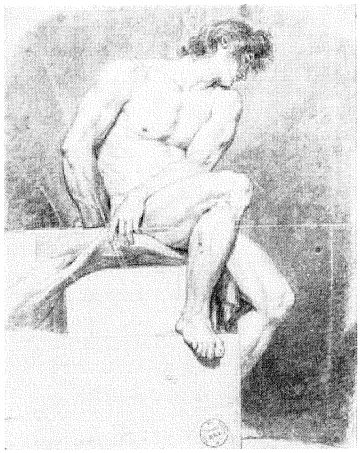


il. 9: Joris Hoefnagel, *Archetypa*, 1592

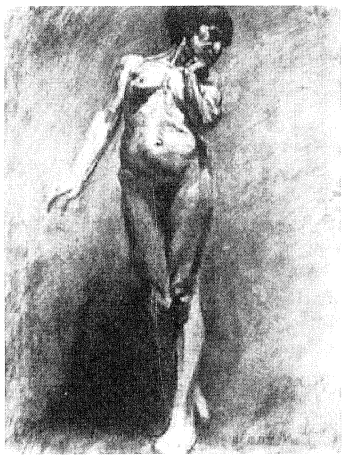


il. 10: Helge Peterson, *Port*, 1982

desenul perceptiv-analitic

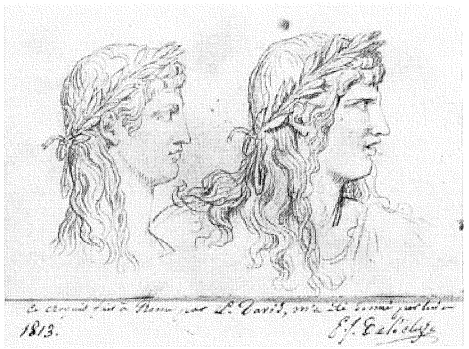


il. 11: Jacques Louis David, *Studiu de bărbat*, 1763



il. 12: Matisse, *Studiu de nud*, 1900

desenul perceptiv-sintetic



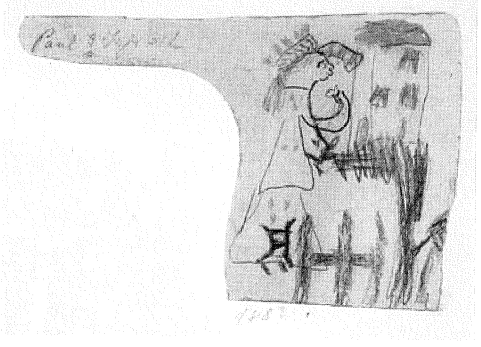
il. 13: Jacques Louis David, *Două studii de cap de bărbat*, 1813

il. 14: Matisse, *Studiu de nud*, 1901

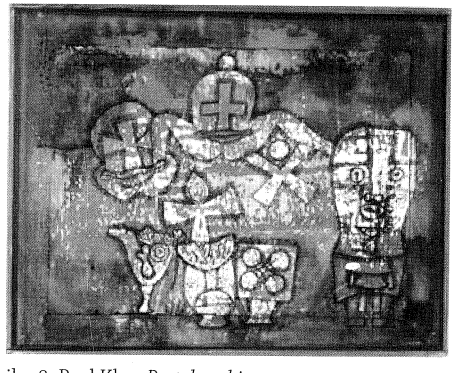
il. 15: Albrecht Dürer, *Îngeri ținând giulgiul lui Isus*, 1513

il. 16: Messa Gregoriană, *Imagine de ansamblu*, sec. XV

desenul simbolic



il. 17: Paul Klee, *Înger fără aripi*, 1883



il. 18: Paul Klee, *Porțelan chinezesc*, 1923

desenul conceptual

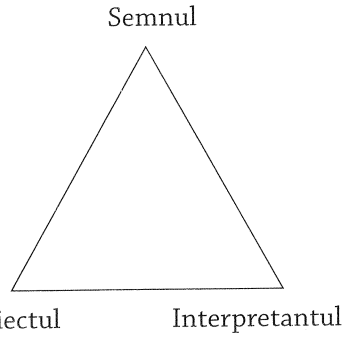
il. 19: André Mason, *Desen automat*, 1924

il. 20: Hans Hartung, *T*, 1955

desenul de reacție subiectivă

este „tot ceea ce determină un alt lucru (interpretantul său) ca să se refere la un obiect la care se referă el însuşi (obiectul său)"[23].

Într-un mod simplificat Eco defineşte semnul ca fiind „orice lucru care poate fi considerat un substitut semnificant pentru altceva (semnificat, n.a.)."[24] Relaţia dintre semnificant şi semnificat este stabilită printr-un cod de comunicare sau convenţie. Definind semnul, Dan Grigorescu face referire la un studiul lui J.K. Feibleman, şi precizează că: „El (semnul) înlocuieşte un obiect. Înlocuieşte un obiect prin cineva (sau ceva) în care se află un semn mai dezvoltat, interpretantul."[25] Ca procesul de semnificare să aibă loc, sunt necesare trei elemente constitutive: obiectul, mijlocul sau semnul şi interpretantul.[26]



(după Mihail Nasta, apud. D. Grigorescu, *op. cit.*, pag. 35)

În această triadă, semnul plastic, subsumat imaginii vizuale, poate fi considerat elementul semnificant sau expresia. Conform teoriei semiotice propuse de Eco, „un semn este constituit întotdeauna din unul (sau mai multe) elemente ale unui plan al expresiei, corelate convenţional cu unul (sau mai multe) elemente ale unui plan al conţinutului "[27]. Acest punct de vedere, considerat restrictiv de către alţi semioticeni, poate fi amendat cu câteva observaţii. Lucian Ionică propune următoarele variante teoretice referitoare la elementele aflate în relaţie:

a) convenţie arbitrară, instituită ca act de voinţă
b) convenţie motivată cultural, social, psihologic etc.:
- cu temei exterior elementelor corelate;
- cu temei parţial în elementele corelate; motivată prin natura elementelor
c) corelate („similaritatea", iconicitatea).[28]

Referindu-se la semnul estetic, în a cărui categorie intră şi semnul plastic, Charles Morris clasifică semnele, după proprietăţile pe care le au în comun cu obiectele pe care le denotează, în „semne iconice şi noniconice"[29]. În cazul operelor de artă, proprietăţile la care se face referinţă sunt *proprietăţi valorice*, semnificative la nivelul conştiinţei, intrinseci experienţei estetice, relevate atât în actul creaţiei cât şi în cel al receptării operei. *Expresia plastică devine un vehicul purtător de semn şi de valori.*

23 Apud. Dan Grigorescu, *Aventura imaginii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982, pag. 36

24 Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, pag. 18

25 Apud. Dan Grigorescu, *op. cit*, pag.36, James. K. Feibleman, *An Introduction in Philosophy of Charles S. Peirce*, Cambridge - Mass Londra, 1970, pag. 89-91

26 Mihail Nasta, *Prolegomenon, la Poetică şi stilistică, orientări moderne*, Bucureşti, Editura Univers, 1972, pag, LIX şi urm.

27 Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 65

28 Lucian Ionică, *Imaginea vizuală*, Timişoara, Editura Marineasa, 2005, pag. 58

29 Apud. Dan Grigorescu, *op. cit.*, pag. 28

Imaginea vizuală, particularizată prin imaginea plastică regăsită în desen, poate conține la nivelul expresiei mai multe tipuri relaționale de semne. Putem spune că un desen figurativ deține un potențial iconic ridicat, obiectul figurat fiind similar celui real. Într-un desen imaginativ pot fi prezente simboluri convenționale precum simbolurile matematice (convenții arbitrare), semne grafice indicatoare, litere sau cifre (convenții motivate cultural).

Formele de expresie ale desenului creativ pot prezenta atât variații figurative cât și manifestări abstracte, generate de procese psihice complexe cum sunt memoria și imaginația. Desenele creative fac apel la bagajul memoriei, imaginile „sediment" fiind cele care constituie suportul activ al construcțiilor vizuale. Limbajul abordat de artist este adesea puternic personalizat și constă într-o suită diversificată de *semne plastice autonome* și *autoreflexive*. Semnele, ca echivalențe grafice ale stărilor de spirit, apar și se dezvoltă în lucrări pe măsura evoluției actului creației, ceea ce conferă fiecărui semn calitatea unicității și a irepetabilității. Artistul își crează propriile însemne, acoperind o plajă cuprinsă între maxima libertate a gestului și puritatea geometrică. Identificăm aici convenția motivată psihologic.

Una dintre problemele pe care și le pune artistul „creativ" este, de a face credibile ideile sale, prin argumente plastice individualizate. Adesea el poate propune privitorului o lume fantastică, a cărei dimensiune vizuală să fie extrem de credibilă și convingătoare. E cazul, de pildă a desenelor suprarealiste, a căror prezență imagistică este predispusă descrierilor literare. Astfel de imagini induc privitorului senzația realității tridimensionale, în care obiectele și personajele par că există cu adevărat. Veridicitatea desenelor provine și din faptul că artistul pune pe primul plan receptarea narativă a compoziției, făcând insesizabile, la o primă citire, mijloacele plastice. Descrierea formei se face prin detalii explicite, care își găsesc locul în compoziții omogene, scenice, în care reprezentarea spațiului joacă un rol important. Artistul suprarealist transcende adesea realitatea prin performanțe tehnice de excepție. Desenele suprarealiste au ca sursă fie imaginarul oniric, fie o suita de simboluri. Unele simboluri rezidă în conștiința publică, fiind așadar semne convenționale motivate social. Apelul la astfel de forme înlesnește receptarea mesajului, cel puțin la un anumit nivel de recunoaștere, lăsând însă loc și unor semnificații mai profunde, care țin de subtilități de receptare a limbajului de specialitate.

O altă categorie a desenelor simbolice se bazează, în bună parte, pe forme încărcate cu semnificații cunoscute, intrate în iconografie ca un bun vizual consacrat. Un exemplu îl constituie iconografia creștin-ortodoxă, unde reprezentarea imagistică are un caracter canonic. Alături de simbolurile recunoscute, există în arta contemporană o varietate infinită de semne grafice cărora artiștii le conferă un statul pseudo-simbolic, atribuindu-le sensuri noi.

Semnul este prezent și în desenul conceptual. Pentru artistul conceptual importantă este ideea, expusă uneori „a la prima", în sensul afirmării ei printr-o notație de

moment, manevrarea semnelor grafice fiind extrem de vizibilă. Punerea acestora în valoare constituie însuşi scopul demersului creator. Însemnările de tip conceptual, propun incursiunea receptorului în universul intim al artistului, făcându-l pe cel curios să decripteze acest alfabet, să devină descoperitorul unei lumi ascunse. Aici, simbolurile se relevă doar artistului şi celor iniţiaţi în cunoaşterea codului de semne din arsenalul vizual, expresiv.

În desenul de reacţie subiectivă, codificarea mesajului plastic devine un discurs autonom, marcat de ritmul unic al funcţiilor motorii, unde automatismul gestului însemnează fluctuaţii ale stărilor de spirit şi ale conceptului, prin semne stenografice cu totul individualizate.

Se poate observa că puterea de semnificare a operei de artă rezidă, pe de-o parte, în caracterul iconic sau non-iconic al semnelor plastice care alcătuiesc structura complexă a imaginii şi, pe de altă parte, în însăşi proprietatea valorică a imaginii vizuale create.

ELEMENTE DE MORFOLOGIE ALE IMAGINII ÎN DESEN

Capitolul III

1. Imaginea vizuală

Viața noatră cotidiană este împânzită de imagini: panouri publicitare, ziare, reviste, reclame tipărite, cărți, albume, imagini TV, fotografii, filme, tablouri, ș.a. Acestea au un suport material care susține conținutul vizual și cel conceptual. Prin intermediul acestor imagini înregistrăm, dobândim cunoştiințe sau ne „deconectăm", adesea fără să mai fim conştienți de nivelele de transmitere şi receptare: cel vizual şi cel ideatic.

La nivelul imaginii, ideile, sentimentele şi experiența de viață dobândesc valori estetice. Imaginea desemnează, în sens larg, orice act de reflectare, dar în sens restrâns ea denotă reproducerea şi înfățișarea perceptuală a unui obiect sau fenomen din natură.

Imaginea este formațiunea prin care experiența senzorială, ca proces al reflectării, se obiectivează. P.P. Neveanu definește imaginea ca fiind:

> „(...) un produs al reflectării senzoriale a unui obiect printr-o senzație, percepție sau reprezentare; formațiune intuitivă, schematizată la diverse nivele ale generalizării senzoriale, redând mai mult sau mai puțin izomorf structura unui obiect sau categorii de obiecte sau relații. Model figurativ rezultat atât din percepție cât şi din acțiunile intelectuale."[1]

Piaget analizează diferența dintre imaginea perceptivă şi cea reprezentată astfel:

> „În timp ce imaginea perceptivă este mai bogată şi continuă, ea este prizonieră a complexului de stimuli obiectuali şi nu poate fi variată decât prin selectivitatea explorărilor. Reprezentarea ca imagine mentală este mult mai liberă, poate fi construită prin schematizări şi combinări de orice fel, intră – cu unele limitări, asemeni conceptului – în circuitul operațional al gândirii, iar în planul fanteziei cunoaşte o combinatorică nelimitată." [2]

Imaginea artistică este considerată a fi „modalitatea specifică de oglindire şi exprimare artistică, de întruchipare a rezultatelor travaliului creator. Gândirea plastică se exprimă prin imagini şi echivalează cu conceptul din gândirea teoretică şi cu noțiunea şi şirul noțional din gândirea ştiințifică."[3]

Imaginea este cea care îngemănează, poartă şi transmite încărcătura conceptual-afectivă, rațional-emoțională exprimată prin limbajul specific al artei (ori limbajele specifice diferitelor genuri ale artelor). Situată într-o poziție intermediară, între sensul general şi cel particular, imaginea plastică însumează vocabularul elementelor de expresie vizuală

1 Apud. Paul Popescu Neveanu, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Albatros, 1978, pag. 337

2 Ibidem., pag. 617

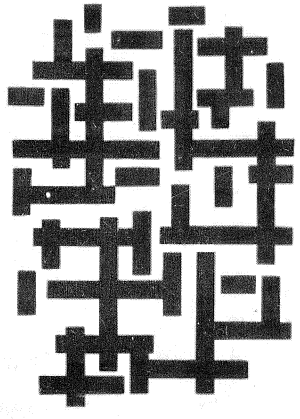
3 G. Stroia, A. Iorgulescu, D. Penteleiciuc, *Estetica*, București, Editura didactică şi pedagogică, 1979, pag. 101

prin care artistul își face cunoscute senzațiile, percepțiile și reprezentările despre lumea înconjurătoare ori subiectul ales. Se caracterizează printr-o „individualitate unitară, coerentă, cu semnificații generale și are un caracter polivalent, realizată fiind cu ajutorul ficțiunii spontane pe baza unei reflectări îndelung elaborate."[4] Complexitatea imaginilor vizuale este conferită de prezența unor raporturi polare, precum:

- concret - abstract
- rațional - afectiv
- intelectual - senzorial
- individual - general
- convențional - inedit

Ținând cont de posibila grupare a diferitelor tipuri de desen după sursa de receptare senzorială și după procesul de formare a imaginilor (perceptiv, reflexiv), numim desene reprezentaționale pe cele generate preponderent de senzații și percepții și desene creative pe cele cu un suport preponderent reflexiv. În ambele categorii imaginea plastică realizată depinde și de procesele adiacente ale memoriei, imaginației și gândirii.

Cum se poate deduce din rândurile de mai sus, în arealul imaginii termenul „reprezentare" se vehiculează în două sensuri: unul face referire la *înfățișarea* lucrurilor, la redarea lor pe o suprafață cu ajutorul unor procedee și mijloace plastice, într-o relație izomorfă cu modelul. Celălalt se referă la *procesul psihic*, de obținere a imaginii construite mental pe baza unor percepții anterioare. În cazul desenului perceptiv, vom folosi cuvântul „reprezentare" cu primul sens – înfățișare, aparență. În ceea ce privește desenul creativ, se va face apel la cel de-al doilea sens menționat – proces psihic, imagine senzorială, construită mental ce evocă obiectele realității în absența lor.



il. 21: Theo van Doesburg, *Compoziție*, 1916

Imaginea, ca ansamblu complex de elemente, se constituie în procesul desenului prin modalități și procedee diverse de populare și organizare a unităților vizuale specifice. *Morfologia* imaginii se referă la părțile ce determină coerența imaginii, ca întreg, și la modurile de interferență ale acestora unele în raport cu celelalte. Componentele principale ale imaginii sunt formele și structurile iar analiza și interpretarea morfologică a imaginii urmează complementar, analiza *formei* pe de-o parte, a *structurii* și *spațiului*, pe de altă parte.

2. Elemente plastice ale formei

Orice aplicant într-ale desenului se confruntă, în prezența unui model sau în fața unei teme libere, cu problemele compunerii și configurării motivului. Fie că este vorba de reprezentarea unui model însuflețit (ființă umană sau animal) sau neînsuflețit (obiecte naturale sau artificiale), ori de un demers pur abstract, problemele desenatorului sunt legate de aspectul, forma și de locul plasării respectivului motiv în pagina-suport. Formele prin care vizualizează subiectul ales se cer astfel aranjate

4 Ibidem, pag.102

încât rezultatul să fie expresiv din punct de vedere plastic iar conținutul comunicațional ușor de receptat. Expresivitatea imaginii este dată de interferența formelor ce se prezintă ca *stimuli vizuali* și de *relațiile spațiale* ale acestora, într-un cadru determinat. Stimulii își dobândesc calitatea vizuală prin caracteristicile formei, definite de *culoare, valoare* și *textură* și de caracteristicile structurale, definite de *dimensiuni, extensii spațiale* și *mișcare*. Vorbim despre imagini statice de tip desen, fotografie și de imagini în mișcare, cum este filmul. Fiecare dintre acestea prezintă o dinamică proprie.

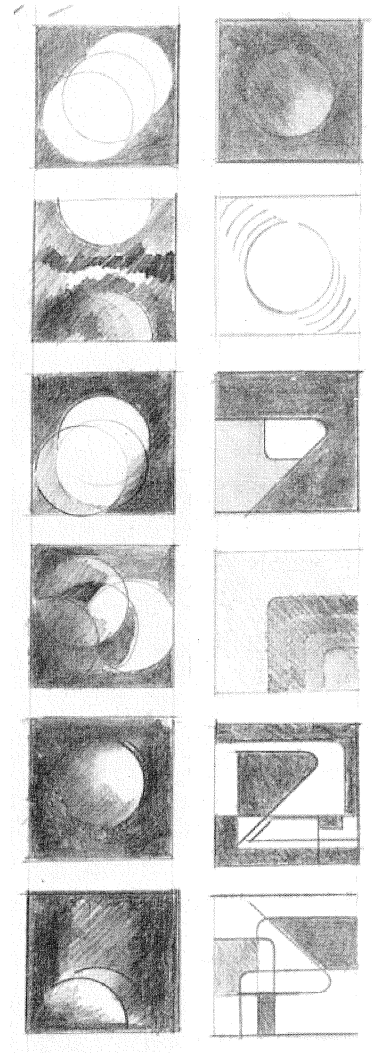
Forma, structura și *spațiul* figurat reprezintă principalele noțiuni în definirea imaginii, cărora li se adaugă culoarea, valoarea, textura și mișcarea sau dinamica; dintre acestea, primele atribute sunt intrinseci formei, iar ultimele două aparțin atât formei cât și spațiului.

După cum ne indică Dicționarul limbii române, *forma* definește: „aspectul exterior, înfățișarea lucrurilor, totalitatea mijloacelor de exprimare a conținutului unei opere artistice; fel, chip, mod." Din perspectiva desenului, termenul formă denumește atât structurile interne și externe ale unei alcătuiri plastice omogene cât și un agregat vizual prin care se comunică o idee.

Ca și categorie, forma cuprinde o serie de familii în care se reunesc tipologic, o varietate de subcategorii, astfel încât ne putem referi, după *origine*, la forme minerale, vegetale, zoo sau antropomorfe; după *caracterul constructiv*, la forme geometrice sau libere, regulate sau neregulate, conturate sau neconturate, accentuate sau estompate; după *viziune*, lineare sau picturale; după *structură*, rectangulare sau circulare; după *expresie*, figurative sau abstracte, expresive sau impresive. Dată fiind diversitatea posibilităților de întruchipare plastică a unui subiect, în literatura de specialitate, întâlnim numeroase încercări de clasificare a formelor.

Titus Mocanu înțelege forma ca fiind o configurație generică și nu o specie stilistică derivată. Formei i se alătură atributele structurii transformându-se în *formă structură* și înțelegând prin aceasta un tipar originar al experienței estetice umane: „numim formă - structură de bază a vizualității, o familie sau o clasă originară de configurări spațiale față de care alcătuirile vizuale specifice nu sunt decât specii ale genului dat. La rîndul lor aceste specii sunt și ele configurații spațiale sau forme." [5] Forma indică, în viziunea autorului, o structură de bază a comportamentului uman, fiind în egală măsură configurația expresivă fundamentală a vizualității artistice. Din acest punct de vedere, Mocanu propune împărțirea formelor în următoarele configurații: geometrice, seriale, dinamice, fantastice, obiectuale sau capricioase.[6]

Formele geometrice au ca sursă „predispoziția spiritului către abstractizare" și ele se manifestă, conform observațiilor lui Marcel Brion, încă în arta primitivă și arta nord europeană.[7] Se face distincția între formele geometrice arhaice și formele stilizate de factură geometrică, în sensul că primele se prezintă ca structuri constructive native și imaginative, iar cele din urmă ca rezultante ale epurării formelor din natură.

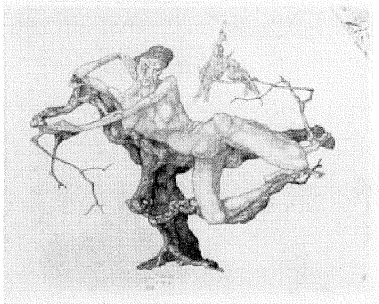


il. 22: Simion Lucaciu, *Schițe de compoziție*, 1987

5 Titus Mocanu, *Morfologia artei moderne*, București, Editura Meridiane, 1973, pag. 118

6 Ibidem

7 Cf. Marcel Brion, *Arta abstractă*, București, Editura Meridiane, 1972



il. 23: Paul Klee, *Fecioară*, 1903

Formele geometrice intră atât în alcătuirea fundamentului compoziţional, topologic, cât şi în alcătuirea formelor derivate, figurative. Transformările de ordin geometric, se dezvăluie în arta modernă prin vizualizările structurale, devenite traiectorii plastic-expresive. Relevante sunt în arta secolului XX creaţiile cubiştilor, tramele ortogonale ale lui Mondrian ori purismul geometric a lui Malevich.

Formele fantastice aparţin unei realităţi invizibile, asenzoriale. Ele îşi găsesc locul într-o ierarhie care desemnează obiecte, cuprinse între concret şi abstract astfel:

1. obiecte reale, spaţializate, care fac parte exclusiv din stratul perceptual-habitual al realităţii sensibile (il. 23)
2. obiecte ideale, obţinute mental prin abstractizări de factură matematică, geometrică (il. 21, 22)
3. obiecte suprareale, dobândite pe calea plăsmuirii fantastice.[8] (il. 24, 25)

Aspectul concret, figurativ reiese dintr-o bogăţie a detaliilor şi din redarea mai minuţioasă a însuşirilor particulare a obiectelor/formelor reprezentate. La celălalt pol formele abstracte pot fi obţinute fie printr-o schematizare a trăsăturilor esenţiale ale unui obiect, fie prin relevarea „ordinii lăuntrice a aspectelor primordiale ale unui sistem".[9]

Formele capricioase (il. 26, 27) sunt generate inconştient, printr-un mod de abstracţie aleator. Pot să fie exprimate gestual ca în arta taşistă sau informal ca în arta nonobiectuală.

Dacă în cazul desenului figurativ vorbim despre o atitudine empatică, intuitivă, faţă de spaţiul real, în cazul desenului abstract se pune problema unei abordări interiorizate, în care raţionamentul esteticii vizuale este fundamental şi se bazează pe fantezie şi expresie plastică. Conform opiniei lui Titus Mocanu, primul tip de raportare la forme este susţinut de sensibilitate, cel de-al doilea de inteligenţă, la temelia ambelor forme de manifestare plasându-se substratul psihologic.[10]

Definirea categoriilor formei ţine, în viziunea lui Titus Mocanu, în primă instanţă, de fundamentul comportamentului vizual şi numai într-un plan secund de alcătuirea propriuzisă a formelor vizibile. Următoarele tipuri de forme conturează, în bună măsură, orientările plastice ale artei contemporane.

Formele seriale (il. 28) atestă caracterul de formă structură prin crearea unui tip compoziţional aparte. Compoziţiile seriale se caracterizează prin:

1) manifestarea elementelor ca o mulţime
2) existenţa unei trame omogene
3) în cadrul omogenităţii, se regăsesc variaţii ale ordinii, aşezarea elementelor, jocuri de valori şi tonuri etc.[11]

Pentru Mocanu, conceptul de serie se reduce la cel de structură, aceasta reprezentând fie „substanţa invariantă a unui sistem," fie identificarea cu sistemul. Analiza autorului are o relevanţă deosebită pentru arta actuală, serialitatea fiind una dintre modalităţile de organizare vizuală preferată: „În domeniul plasticii contemporane se înţelege prin structură o succesiune sau o gamă de elemente ordonate, alese în aşa fel

8 Titus Mocanu, *op. cit.*, pag.178

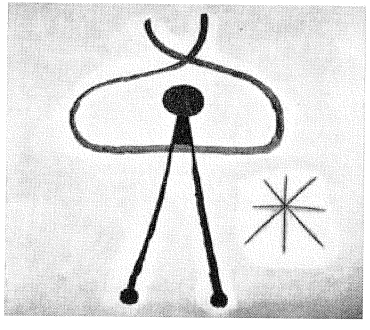
9 Ibidem, pag.177

10 Ibidem, pag.53

11 Ibidem, *op.cit.*, pag. 142-143: „Compoziţia serială actuală înseamnă variaţie în cadrul unei mulţimi, mai curând decât o repetiţie de elemente de tip tradiţional, conform unei algoritmări lucide, cu scopul de a obţine efectul de joc."

încât toate aceste elemente să aibă cel puțin o trăsătură comună și invariabilă, de pildă forma și mărimea acestei forme, restul de însușiri, bunăoară poziția, culoarea, tonurile, gradientele de lumină, putându-se manifesta variabil." Rezultă de aici că forma obiectelor plastice de tip serial se construiește printr-un mecanism, printr-un sistem de reguli constructive ce asociază raportul dintre factorii variabili și cei invariabili, astfel încât actul de creație „să presupună o ordonare a elementelor într-o mulțime riguros construită."[12]

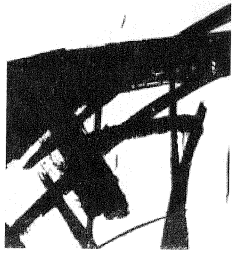
12 Ibidem, pag.144



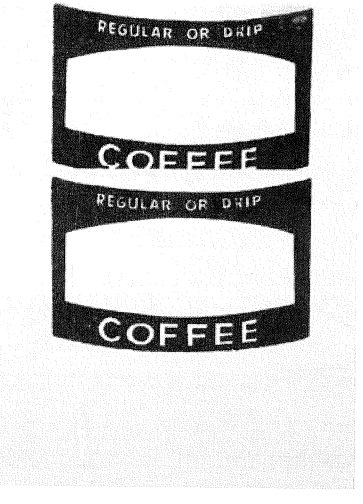
il. 24: Juan Miro, *Femeia stea*, 1942

il 25: Cynocephal din ediția germană a Călătoriilor lui Mandeville, 1482

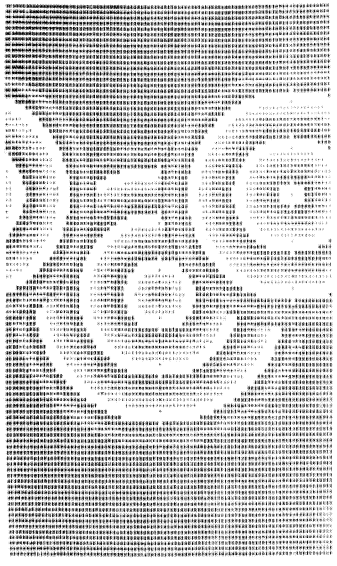
il. 27: De Stael, *Compoziție în alb*, 1951



il. 26: Franz Kline, *Inițială*, 1959



il. 28: Andy Warhol, *Etichetă de cafea*, 1962



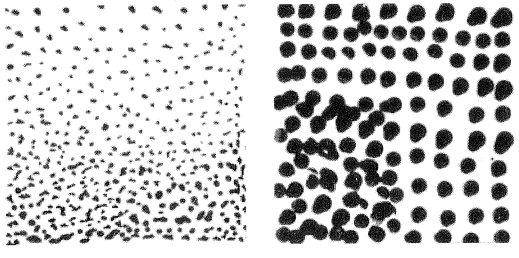
il. 29: Duane Palyka, *Grafică pe computer*

2.1. Semne grafice primare

Aminteam mai sus cele cinci atribute ale formei (culoare, valoare, textură, mişcare, dinamică). Nici unul dintre acestea nu se poate obiectiva fără utilizarea a cel puţin unul dintre vehicolele principale ale limbajului vizual: *punctul*, *linia* sau *pata*. Ele sunt semne grafice primare.

Forma este obţinută, şi în cazul desenului, prin asocierea, de regulă, a mai multor unităţi vizuale. Cele trei elemente se regăsesc în cantităţi variabile, în inventarul mijloacelor plastice aflat la îndemâna desenatorului ce consemnează, fidel, datele realităţii, dar şi a celui ce recrează un întreg univers. Elementele de limbaj manevrate cu abilitate nu descriu doar forme, ci comunică în acelaşi timp informaţii referitoare la tipologie şi mărime înfăţişând însuşiri caracteristice ale formelor, cum sunt textura sau materialitatea. Forma este o trăsătură de sine stătătoare a lucrurilor, aspect în care se oglindeşte şi proporţia, fără a se contopi însă cu aceasta. Proporţia reprezintă raportul numeric, măsurabil, dintre părţile constitutive ale formei şi dintre fiecare parte şi întreg.

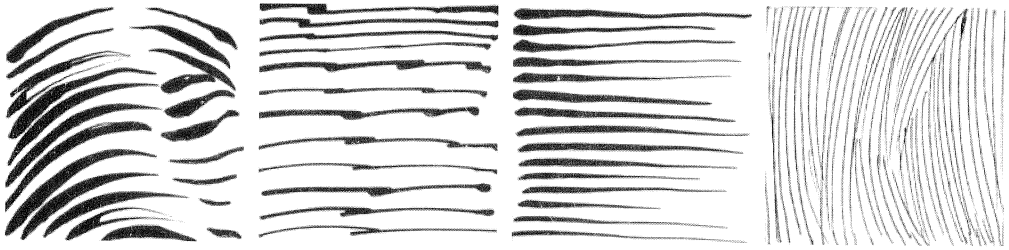
Punctul reprezintă, stricto sensu, urma materială lăsată de vârful unui instrument pe un suport. Comparativ cu linia sau pata, punctul pare lipsit de o dimensiune măsurabilă şi constituie momentul static, de iniţiere al actului trasării. Fizic, orice punct are o dimensiune exprimabilă în subdiviziuni ale unităţilor de măsură. Desenat, punctul are corporalitate prin mărimea dată de materialele şi instrumentele folosite, astfel încât o urmă punctiformă este comparabilă cu o formă circulară de mici dimensiuni.



Expresia punctului variază în funcţie de tehnica la care recurge artistul pentru comunicarea mesajului plastic şi a conţinutului de idei. Punctul intră în alcătuirea unui contur întrerupt, în determinarea unor câmpuri optice vibrate de mulţimi de puncte sau participă la obţinerea unor gradaţii tonale extrem de fine şi nuanţate. Îl regăsim la intersecţia a cel puţin două linii sau ca unitate de rastru în tehnica gravurii cu dăltiţa, un procedeu tehnic premergător rastrului tipografic (il. 29).

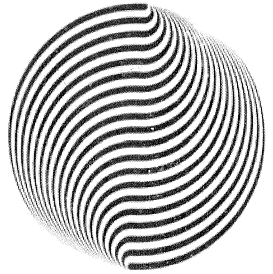
Dacă punctul este un moment static, *linia* se constituie prin punerea lui în mişcare. Considerăm că linia este elementul plastic care deţine o singură mărime exprimată de lungimea ei, lăţimea fiind neglijabilă în raport cu aceasta. Varietatea infinită în ceea ce priveşte posibilităţile de expresie ale liniei, o face, din punctul de vedere al desenatoru-

lui, cel mai îndrăgit și utilizat element plastic. Este întrebuințată cu precădere în desenul în tuș cu penița și este indispensabilă gravorului ce mânuiește acul sau dălțița. Linia este amprentată de sensibilitatea, temperamentul și instrucția artistului, astfel încât este un bun indicator grafologic. Prin inflexiunile mâinii, artistul modelează *intensitățile de grosime* și *de valoare*, făcând posibile expresii spațiale ale obiectelor desenate, în absența oricăror indicii volumetrice. Linia poate substitui, prin complexitatea inventarului plastic-expresiv, procedee de validare a formelor ce stau sub aspectul tactilității, cum ar fi modeleul cromatic. Desenatorul o folosește atât în notațiile sale, în crochiuri cât și în așezarea valorii pe obiectele supuse iluziei spațiului tridimensional, pentru obținerea contrastelor de închis-deschis, în desene minuțios realizate (il. 30-35).

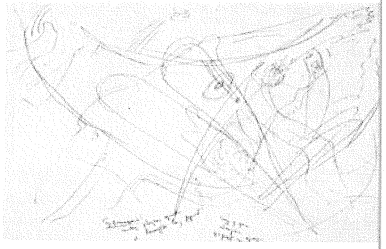


Pentru a caracteriza o linie spunem că aceasta este dreaptă sau curbă, continuă sau întreruptă, închisă sau deschisă, subțire sau groasă. Artiști importanți precum Klee sau Kandinsky au dedicat liniei pagini evocatoare.

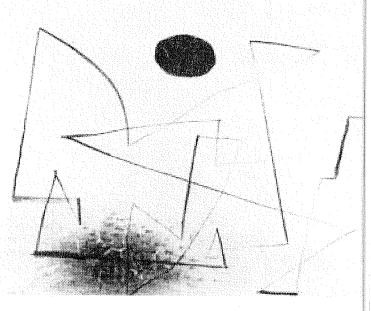
Pentru Klee, linia conferă forța și dinamica lucrărilor. Expansiunea liniei asigură mișcare și vitalitate operei. Ea trebuie căutată în toate structurile organice ale naturii, de la plante la figura umană. În al doilea curs de la Bauhaus, reprodus de Felix Klee, este descrisă aventura plastică a unui punct devenit linie. Artistul asociază diferitelor tipuri de linie o serie de comparații, alcătuind o poveste ce personalizează traiectoria unui duct: „O linie întreruptă sau articulată la opriri repetate." Să ne uităm înapoi ca să vedem cât de repede am ajuns: „Contra-mișcare". Să ne oprim și să cântărim în minte căile în diferitele direcții: „Fascicol de linii". Un fluviu vrea să ne facă dificultăți și trebuie să ne folosim de o barcă: „Mișcare ondulatorie". Mai sus s-ar fi aflat o punte: „Șir de arcade". Dincolo întâlnim pe cineva cu aceleași concepții, tinzând, și el, într-acolo unde cunoașterea este mai mare. O vreme suntem de acord până în cel mai mic amănunt: „Convergență. Aceasta nu va dăinui mult: „Divergență". Curând spiritele noastre se înfierbântă, la el ceva mai mult, la mine, mai puțin: „Diferența de expresie dintre două linii". Străbatem un ogor proaspăt arat: „Suprafață străbătută de linii". Pe urmă, o pădure. El se rătăcește, caută, și face mișcarea clasică a câinelui în fugă. Nici eu nu mai sunt complet rece; deasupra unei regiuni de râuri plutește ceața: „Element spațial". Curând se înseninează din nou. Ne întîlnim cu împletitori de coșuri: „Împletitură de linii". În mijlocul lor se află un copilaș cu niște zulufi de tot hazul: „Mișcare elicoidală". Mai târziu se face zăpușeală și negură: „Element spațial." Un fulger în zare: „Linia



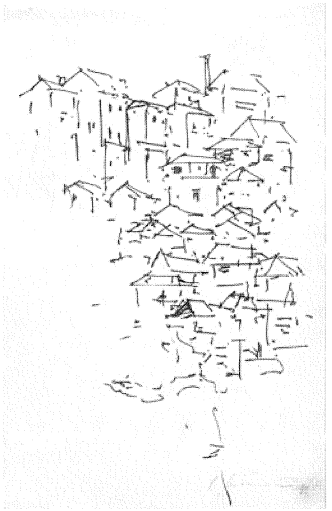
il. 30: Maria Appollinio, *Dinamica circulară 5*



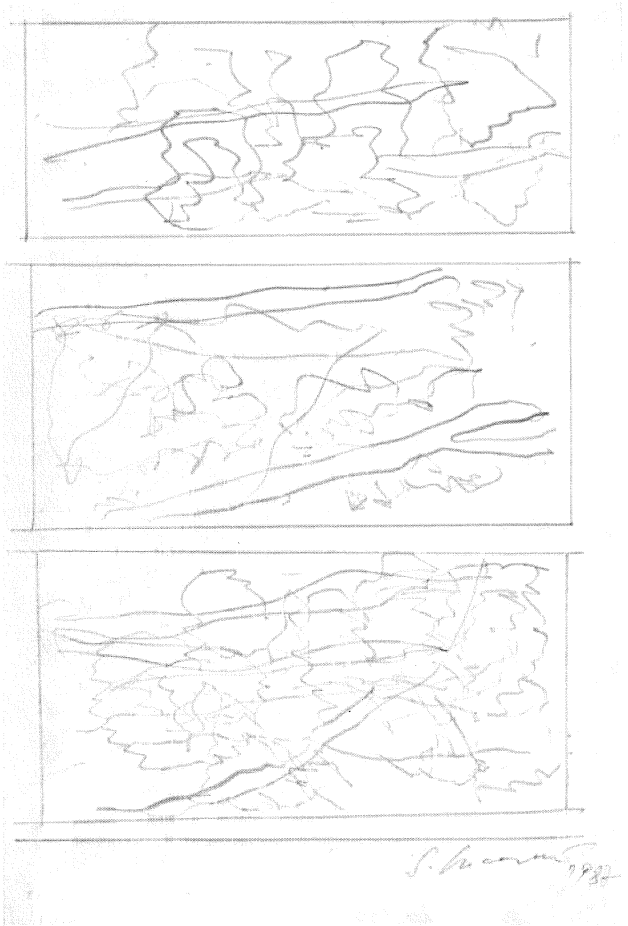
il. 31: Wassily Kandinsky, *Desen schematic*, 1913



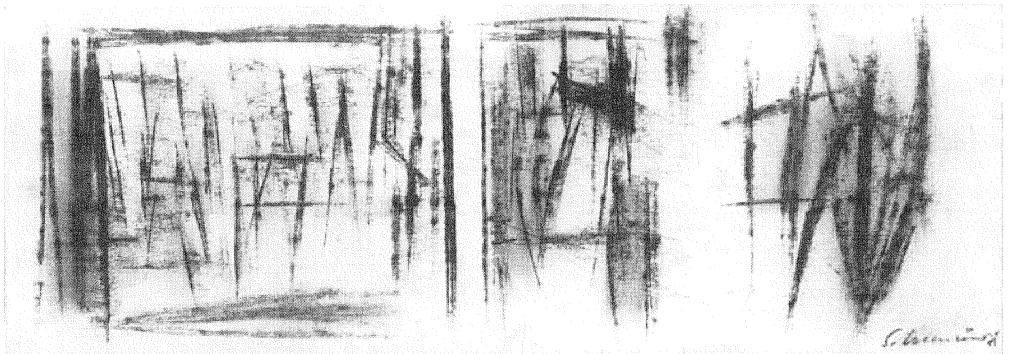
il. 32: Paul Klee, *Peste apă*, 1933



il. 33: Simion Lucaciu, *Case la Târnovo*, 1974



il. 34: Simion Lucaciu, *Schițe de peisaj*, 1987

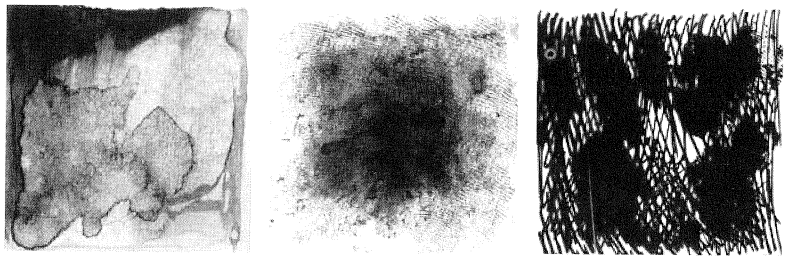


il. 35: Simion Lucaciu, *Schițe de compoziție*, 1971

în zig-zag". De fapt, se mai văd stele deasupra noastră: „Câmp de puncte."[13] Paragraful citat este relevant şi pentru gândirea lui Klee, în imagini asociative, în care se realizează modul de transpunere din planul narativ într-unul conceptual şi apoi în cel expresiv plastic. Recunoaştem aici simplitatea şi acurateţea mijloacelor la care artistul recurge în desenele sale şi în care sunt puse de acord, în mod adecvat, „expresia elementelor formei" şi „expresia organismului formal"[14]. Klee urmăreşte suprapunerea formei cu spiritul conţinutului şi renunţă la orice detaliu ce ar putea avea semnificaţie în lumea reală, fără a fi lipsit de o logică plastică.

Linia poate fi un element vizual de sine stătător sau poate intra, asemeni literelor ce formează un cuvânt, în alcătuirea unor imagini mai mult sau mai puţin elaborate. Conţinutul imaginii este cu atât mai explicit şi, prin urmare, mai mai uşor de receptat, cu cât alăturarea liniilor figurează conglomerate vizuale compacte, în care identitatea liniei ca element independent este mult diminuată. Gama reprezentării formelor obiectuale, cuprinde structuri lineare simple sau complexe, variind sub aspect tehnic, de la decupajul prin contur, la suprafeţe rezultate prin subtile diferenţe de valoare care evidenţiază forma până la cel mai rafinat detaliu. Câmpurile valorice obţinute linear au practic o varietate infinită, subsumând alăturări şi suprapuneri de planuri haşurate sau obţinute prin gradarea intensităţii într-un singur plan.

Pata este acea suprafaţă obţinută prin translarea unei linii sau prin aşezarea directă, pe un suport de lucru, a unei cantităţi de culoare care să acopere o anumită suprafaţă. Ea poate fi liberă-*spontană* sau delimitată de un contur precis-*elaborată*. Acest element este folosit în abordarea picturală a desenului, permiţând redarea vibraţiei luminii cu o mai mare sensibilitate. Desenul pictural renunţă total sau parţial la mărginirea formei prin linie, făcând apel la sugestie. Conţinutul imaginii este indicat spontan, sumar explicitat, modeleul volumelor fiind rezolvat prin prezenţa maselor de valoare.



2.2. Culoare, ton, valoare, saturaţie, textură

Cu toate că reprezentarea noastră curentă despre desen este una lipsită de „culoare", trebuie să admitem că o linie sau o formă bidimensională nu sunt vizibile (excepţăm aici obţirea lor prin incizie sau relief), în absenţa *culorii*, şi mai precis a calităţilor aceseia: *ton, valoare şi saturaţie.*

13 Apurd. Felix Klee, *Paul Klee*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1975, pag. 168-169

14 Ibidem., pag. 75

il. 36: Simion Lucaciu, *Portret*, creion cu estompă, 1971

Pentru obținerea expresiei plastice, desenatorul le folosește concertat sau disociate, în raport cu efectul scontat. O expresie gravă va pune în joc contrastul valoric puternic, marcat prin intensități ale tonului de culoare ales, ori chiar de puritatea culorii dacă este un desen policrom. Expresia obținută prin economia drastică a materialelor, de pildă, apelul doar la cărbune, va face uz atât de tonul culorii – negrul în acest caz – cât și de valoarea ei, prin gradațiile de griuri, rezultate în urma impulsului diferit transmis cărbunelui prin mânuire. O lucrare realizată cu pensula în culori de apă, aduce în plus, în discuție și saturația culorii, ca urmare a aplicării ei pure sau a neutralizării acesteia prin diluare cu apă și amestec cu alte culori. În tehnicile în care desenul constituie mijlocul principal de expresie precum gravura, tehnica desenului în tuș sau acuarelă, pastel sau creion cerat, elementele de bază rămân semnele grafice, iar culoarea are un rol auxiliar în figurarea formelor, fiind uneori doar un purtător simbolic al mesajului plastic.

Tonul unei culori este o funcție a lungimii de undă a luminii, reflectată de o suprafață pe retina oculară. Spectrul luminii evidențiază, în raport de schimbarea lungimii de undă, calități diferențiate ale culorii, pe care le numim: roșu, galben, portocaliu, verde, albastru, violet sau indigo. Există o infinitate de benzi intermediare ale spectrului, cuprinse între 760-620 milimicroni, care sunt văzute ca roșu și cele de 500-430 milimicroni , care sunt văzute ca violet[15], fiecare registru distinct reprezentând un ton.

Valoarea se referă la treptele diferențiate de întunecime sau luminozitate ale culorilor aflate între polul albului și negrului. În spectrul luminii există tonuri a căror valoare este mai apropiată de alb, pe care le definim ca fiind culori deschise sau luminoase (galben, portocaliu) sau mai apropiate de negru, considerate culori închise (violet, indigo). Ținând cont că o culoare fizică este obținută din amestecul unui pigment cu un anumit liant (apă, ceară, ulei, solvenți), variația tonului, sub aspectul valorii poate fi obținută fie prin adaos de pigment alb sau negru, fie prin diluarea culorii cu solventul liantului compozit și aplicarea culorii pe un suport deschis sau închis la culoare. Treptele scării valorice se obțin prin presiunile mâinii asupra materialelor utilizate sau prin diferitele tehnici de valorație.

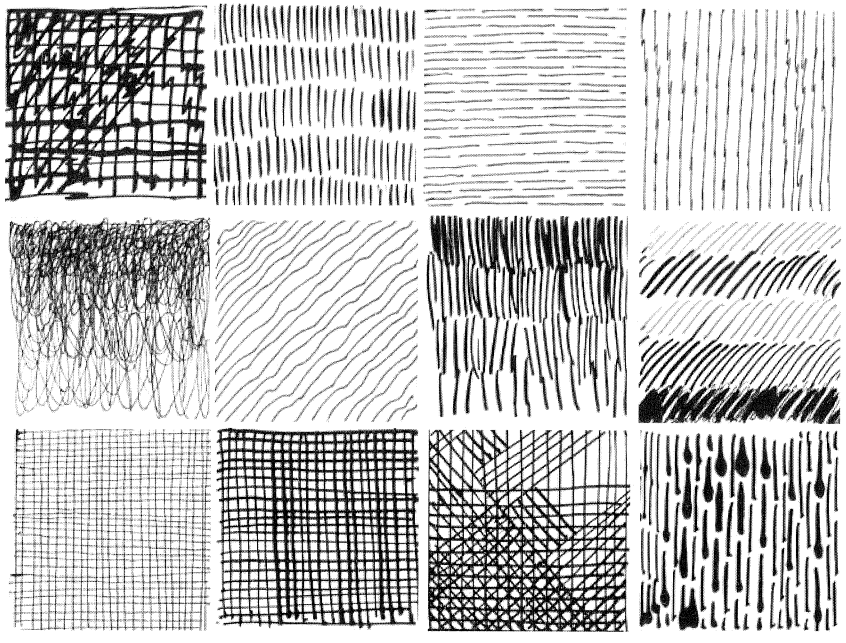
Saturația sau strălucirea culorii poate fi modificată prin amestecul de culori sau prin schimbarea valorii.Vorbim despre culori luminoase, strălucitoare sau despre culori estompate, grizate. Gradul de saturație este influențat și de tipul și calitatea materialelor folosite, de calitatea pigmenților sau gradul de absorbție/reflecție a suportului.

Textura. Ne referim la *textura* unei suprafețe când descriem aspectul ei tactil, neted sau rugos. Dacă în pictură sau sculptură suprafețele prezintă o textură în relief, în desen textura este mai degrabă simulată. Ea rămâne în planul suportului, cu excepția desenului incizat în tehnica tiparului adânc, unde linia este obținută prin preluarea culorii sub presiune[16], rezultatul fiind un relief sensibil. Aparența texturii în desen este legată, pe de-o parte, de tipul de redare a materialității lumii obiectuale și, pe de altă parte, de aspecte diferențiate ale formelor plastice nonobiectuale. Asemeni liniei, care

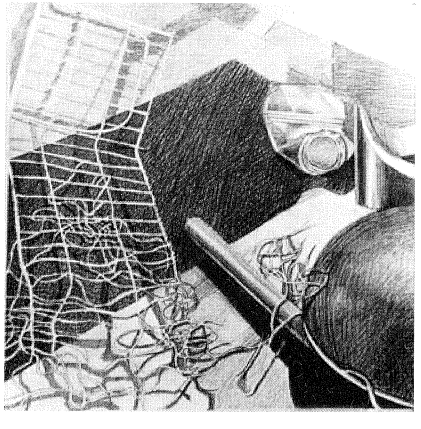
15 Nathan Knobler, *Dialogul vizual*, București, Editura Meridiane, 1983, vol. 1, pag. 90 și urm.

16 Se realizează cu ajutorul unei prese de gravură pentru tipar adânc.

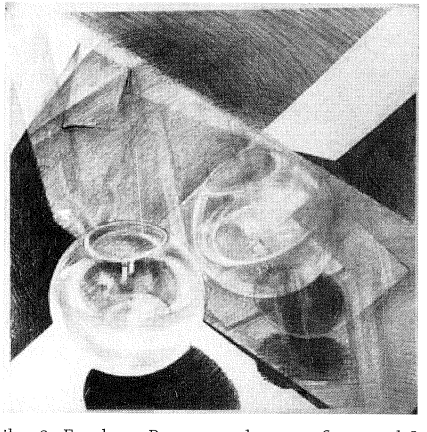
îi este adesea consubstanțială, textura furnizează informații vizuale complexe despre obiectele figurate având un rol decisiv în activarea vizuală a suprafețelor, prin pulsații generate de densități şi intensități ale elementelor de limbaj angrenate (il. 37-39).



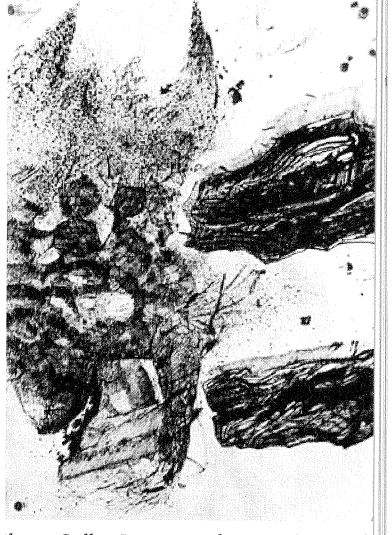
Dacă până aici ne-am referit, sumar, la aspectele *formale* al imaginii, să urmărim în continuare care sunt elementele ce asigură morfologia imaginii din punct de vedere *structural*.



il. 37: Adrian Balea, srudent, grafică, anul I, *Studiu de materialitate*, 1994



il. 38: Fazakasz Barna, student, grafică, anul I, *Studiu de materialitate*, 1994



il. 39: Csillag Istvan, student, grafică, anul *Studiu de materialitate*, 1994

3. Elemente plastice structurale

„Structura reprezintă o configurație de forțe diferită de un model de forme simple, lipsite de dinamică."[17] Structura unei imagini este realizată și consolidată, prin repere care definesc compoziția, iar acestea sunt: *ordonanța, paginația și dinamica spațiului.*

O imagine plastică, oricât de „întâmplătoare" ni s-ar părea, nu se poate sustrage nici unui mod de organizare, fie acesta și de natură intuitivă. Unde și cum plasează o formă în cadrul ales, cât de mare sau mică va fi aceasta în raport cu suportul, care va fi succesiunea citirii formelor, sunt întrebările la care răspunde, prin imagine, fiecare desenator. Spațiul plastic constituie locul de articulare a tuturor formelor prezente într-o imagine, de orice natură ar fi ea: percepută exterior sau resimțită lăuntric.

3.1. Compoziția, proporția, paginația

Dispunerea elementelor în cadrul unui întreg poartă numele de *ordine* sau *ordonanță*.[18] Din infinitele posibilități, artistul o va alege pe aceea care-i va servi cel mai just scopului inițierii desenului: studiul ansamblului, studiul detaliului, aranjarea compozițională sau unei intenții inedit creative. Alegerea locului elementelor figurate într-un cadru determinat, însoțită de relativizarea formelor în arealul plastic, constituie debutul compozițional practic.

Compoziția desemnează, în opera de artă, modalitatea specifică de structurare a elementelor astfel încât acestea să formeze un ansamblu unitar, echilibrat și indestructibil, prin care artistul comunică privitorului concepția sa plastică.

Compoziția plastică se fundamentează pe raporturile de interferență dintre elementele vizuale aflate într-un areal determinat. Aceste raporturi vizează configurarea spațiului plastic și asigură armătura câmpului vizual. În egală măsură, reușita demersului este asigurată de calitățile plastice ale formelor, constante sau variabile precum și de cantitatea distribuirii lor pe unități ale spațiului plastic. Constante calitative ale formelor sunt, de exemplu, caracteristicile geometrice ale figurilor (tringhiuri regulate, cercul, pătratul, ș.a.) sau corpurilor geometrice (prisma regulată, cub, sferă, ș.a.). Variabile pot fi toate atributele formelor: mărime, culoare, textură etc.

În ceea ce privește desenul, compoziția solicită o anumită rigoare din partea artistului, pus în fața unor decizii ce trebuiesc luate. Judecățile vizează *dinamica suprafeței* și *echilibrul* pe care vrea să-l confere lucrării precum și *contrastul dintre elemente*, exprimat în *raporturi de cantitate, calitate, valoare, mărime* etc. Chiar dacă desenul constituie doar o etapă intermediară în devenirea unei lucrări, să spunem de pictură, dinamica, echilibrul vizual și contrastul se relevă cel mai frecvent la nivelul determinărilor componistice, în clarificarea conceptului și tramei compoziționale.

Tipologic, se definesc câteva structuri compoziționale de bază: *compoziții închise* sau *deschise, centrice* sau *excentrice, unifocale* sau *multifocale*. Numim compoziție închisă, o

17 Rudolf Arnheim, București, *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, 1995, pag.230

18 R.H. Radian, *Cartea proporțiilor*, București, Editura Meridiane, 1981, pag. 25

configurație ale cărei linii de forță conduc privirea către centrul compozițional, aflat în interiorul suprafeței figurate, aranjamentul elementelor plastice corespunzând adesea organizărilor centrice. Reamintim că *liniile de forță* sunt acele trasee optice active, vectori, care dirijează percepția în câmpul vizual. Compoziția centrică nu corespunde în mod necesar distribuirii centrale a elementelor, ci desemnează acel tip de aranjare a motivului în care nucleul compozițional se află la intersecția forțelor centrifuge.

La celălalt pol se află compoziția deschisă sau excentrică, în care zonele active ale imaginii prezintă o dinamică dinspre interior spre exterior. Compozițiile deschise par adesea decupate dintr-un întreg, posibil a fi reconstruit sau continuat în afara cadrului. Compozițiile aparținând stilurilor clasice sunt construite adesea pe structuri închise, unicentrice, care au la bază forme geometrice precum triunghiul, pătratul, dreptunghiul sau cercul în vreme ce compozițiile romantice, moderne și contemporane promovează structurile deschise, cadrajele îndrăznețe și mai puțin scenice, cu centre de interes multiple. Luând în discuție preferințele artiștilor pentru o structură compozițională sau alta, de-a lungul istoriei artelor, precum și caracteristicile spațiului plastic reprezentat. Wölfflin menționează, tratatul despre *Principiile fundamentale ale istoriei artei*, că arta a evoluat de la forma închisă spre forma deschisă, de la multiplicitate la unitate și din nou la multiplicitate, de la descrierea plană, la cea în profunzime revenind în arta contemporană din nou la reprezentarea plană. Clasicismul se caracterizează, arată autorul, prin forma afirmată prin volum și claritate liniară absolută, pe când romantismului îi este specifică ambiguitatea alcătuirilor spațiale precum și stilul pictural și claritatea relativă.

Dacă cele două tipuri compoziționale (închisă/deschisă) se pot caracteriza ca fiind neomogene sub aspectul diversității orientării axelor ordonatoare ale spațiului plastic, există, cu precădere în arta secolului XX un tip de compoziție ale cărui caracteristici sunt repetiția și omogenitatea: *compoziția serială*. Compozițiile seriale nu prezintă un centru unic, fiecare element din șirul celor figurate putând fi considerat, din acest punct de vedere, un centru în sine, iar compozițiile – multicentrice.

Revenind la analiza formelor-structuri propuse de Titus Mocanu, precizăm, conform autorului, că organizările seriale presupun integrarea unor elemente de același tip într-o mulțime, elementele pierzându-și identitatea, nemaifiind evaluate ca entități separate.

Proporția este raportul stabilit atât între părțile unui obiect între ele cât și între fiecare segment în parte și întreg. Prin urmare, proporția este măsurabilă și exprimabilă numeric. Ea se regăsește în orice formă și o numim armonică atunci când ansamblul elementelor ne impresionează ochiul în mod plăcut. Opțiunea pentru o anume proporție a suportului este aservită staticii sau dinamicii compoziționale, pusă în valoare de relația dintre lungime și lățime, de poziționarea verticală sau orizontală a cadrului.

Una dintre cele mai utilizate proporții a fost și rămâne secțiunea de aur. Ea a fost cunoscută de către egipteni și greci dar nu a fost divulgată decât în sec. al III-lea de Euclid.[19]

R.H. Radian precizează determinarea secțiunii de aur, în felul următor:

„Pe un segment de dreaptă, numit AB (A și B fiind punctele lui extreme), se află o infinitate de puncte. Dintre acestea cel numit de noi C împarte segmentul AB în două părți inegale în așa fel încît raportul dintre segmentul întreg și partea mai mare să fie egal cu raportul dintre partea mai mică și partea mai mare: AC/AB=CB/AC." Dacă se notează partea mare cu *M* și partea mică cu *m*, raportul poate fi exprimat numeric:

$$M = \sqrt{m(M+m)}$$

Construcția grafică a secțiunii de aur, exprimată numeric prin raportul 1/s sau 1/ φ, se poate obține astfel:

Din punctul B al segmentului AB ridicăm o perpendiculară de lungime egală cu AB. Cu această lungime, considerată diametru, descriem un cerc cu centrul în O (AO=AB/2). Dacă unim A cu O, dreapta AO intersectează cercul în punctul D. Se demonstrează că lungimea AD este media proporțională căutată. Ea poate fi transportată pe AB în punctul C cu ajutorul compasului cu vârful în A."

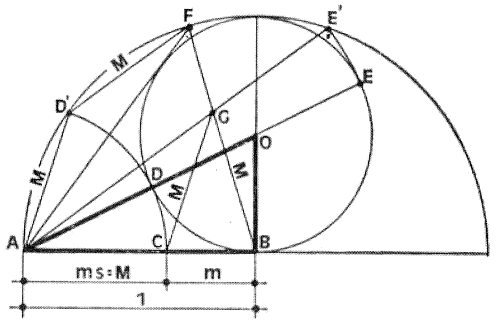


fig.1

Raporturi armonice au fost determinate și în funcție de intervalele sonore, știindu-se că și acestea sunt raporturi numeric exprimabile. Iată câteva exemple de formate armonice.

Interesante pentru stabilirea cadrului sunt formatele obținute din șiruri progresiv-crescătoare.Astfel, din construcția unui triunghi dreptunghic cu raportul dintre catene 1: $\sqrt{n-1}$, în care n este un număr întreg, se poate deduce grafic, printr-o simplă rabatere cu compasul, un șir de triunghiuri numit șirul formelor dinamice. Această reprezentare grafică este utilă în determinarea unor suprafețe mai puțin obișnuite, când șirul pornește de la un pătrat, iar ipotenuza triunghiului dreptunghic devine diagonala acestuia. Rezultă un șir de dreptunghiuri dinamice, a căror formă este din ce în ce mai

19 Ibidem, pag. 46

alungită. Utilitatea acestor determinări o putem găsi în alegerea suporturilor de lucru, în concordanță cu subiectul ales, pentru varietatea formatului cadru.

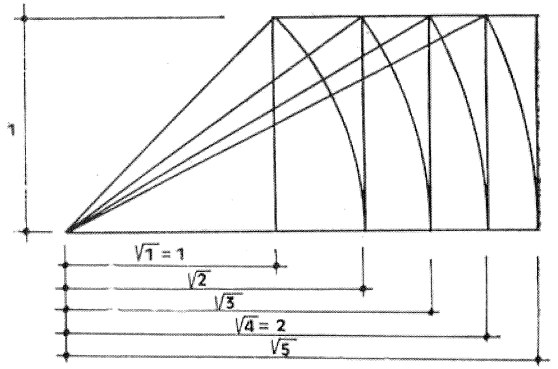


fig.2

Paginația reprezintă, relaționarea formelor la un cadru-suport. Pentru aceasta se ține cont, în mod ferm, de coordonatele geometrice ale câmpului vizual, determinate de *proporția* suprafeței. Așezarea în pagină constituie prima etapă în demararea demersului unei compoziții sau studiu și presupune judecăți asupra echilibrului, nucleelor importante, asupra dinamicii și liniilor de forță.

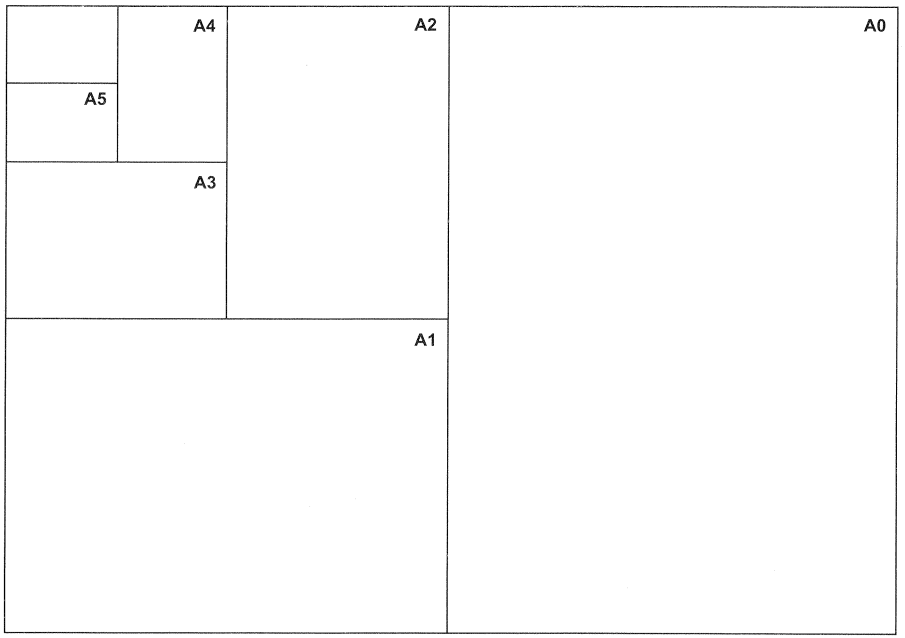
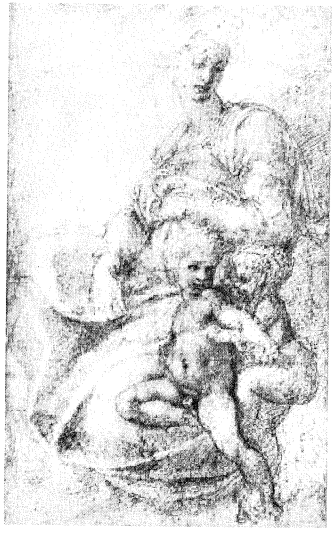


fig.3 Format standard AØ și formatele derivate



il. 40: Michelangelo, *Madona cu pruncul* – compoziție statică

il. 41: Albrecht Dürer, *Drumul Crucii* – compoziție dinamică descendentă

20 Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, București, Editura Meridiane, 1979, pag, 406

21 Ibidem. pag.426

3.2 Dinamica, echilibrul, centrul de interes

O caracteristică esențială a imaginii este *dinamica* vizuală. Arnheim îi atribuie, în domeniul plasticii, termenului dinamică semnificația *tensiunii direcționale*. Tensiunile direcționate, numite și *linii de forță*, sunt „proprietăți intrinsece a formelor, culorilor și locomoției iar nu ceva adăugat perceptului de către imaginația unui observator care apelează la memoria sa. Condițiile ce generează dinamica trebuie căutate în obiectul vizual însuși".[20] Tensiunea direcțională este o proprietate a lumii fizice, iar stimulii care ajung în ochii noștri își dobândesc caracterul dinamic în timp ce sunt prelucrați de sistemul nervos.[21] Noile date percepute întâlnesc rezistența centrilor cerebrali ai vederii. Echilibrul relativ al forțelor interne și externe determină perceptul rezultat care poate fi privit ca un mod de organizare a stimulilor perceptuali. Tensiunea direcțională se referă, în artele vizuale, la *sugestia de mișcare* și la *tensiunile optice* pe care o dau anumite configurații sau forme reprezentate, ceea ce înseamnă că mișcarea poate fi indusă la nivelul tramei compoziționale iar tensiunea vizuală la nivelul aparent al formelor.

Din punct de vedere al dinamicii vizuale, atât compoziția închisă cât și cea deschisă permit opțiunea pentru o organizare *statică* sau *dinamică*. În compoziția statică (il. 40) predomină rețeaua „cadrilată" de axe orizontale și verticale, iar în compoziția dinamică predomină direcțiile oblice și diagonalele cadrului. Dacă în compoziția dinamică oblicele sunt orientate dinspre stânga sus-dreapta jos, vorbim despre o compoziție dinamică descendentă (il. 41), în vreme ce orientarea stânga jos-dreapta sus dă o dinamică ascendentă (il. 42).

În desenul pe suport fix (hârtie, pânză, perete etc.) dinamica structurilor sau mișcarea elementelor sunt doar sugerate prin tehnici grafice de reprezentare. Procedee precum translarea, decalarea, opoziția, repetiția ritmică, suprapunerea, desaturarea cromatică sau degradarea valorică, schimbările de traiectorie, sunt folosite adesea pentru crearea senzației de mișcare.

Echilibrul, în domeniul artelor vizuale, este acea calitate a unei imagini prin care asocierea părților constitutive îi conferă o stare de armonie. Când vorbim de echilibru în desen, ne referim la:

- punerea în balanță a forțelor care acționează în cadrul structurii compoziționale
- relația între grupajele figurale și suprafețele rămase libere (plin-gol),
- relația între valori (închis-deschis, greu-ușor),
- raportul între suprafețele active și pasive optic (contrast)

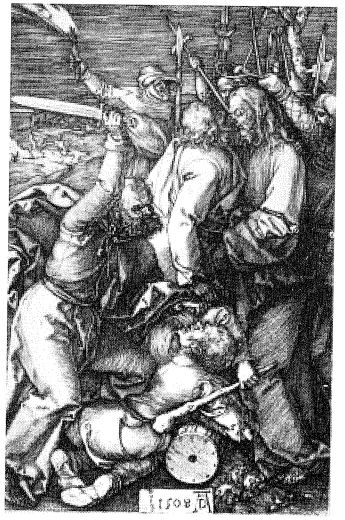
Identificăm în artele vizuale două tipuri de echilibru, cu toate că știm că echilibrul presupune o situație imobilă: *echilibrul static* și *echilibrul dinamic*. Menționam mai sus liniile geometrice specifice fiecărui format-cadru în parte, repere în funcție de care artistul plasează semnele plastice în perimetrul imaginii. Una dintre acestea este axa centrală a suprafeței-cadru, care, în cazul balansului vizual, are un rol esențial. Astfel,

în obținerea unui echilibru static, ordonarea elementelor se face prin dispunerea mai mult sau mai puțin simetrică față de axă, a unităților cu ponderi vizuale cvasiegale. Rezultă o imagine ce denotă ordine și calm, o structurare riguros calculată, adeseori, după coordonatele ortogonale ale planului. Crearea unui echilibru dinamic implică așezări asimetrice, inegal repartizate în câmp. Ca și în fizică, asupra sistemului de echilibru vizual se poate aplica principiul pârghiilor, astfel că ponderi vizuale importante pot fi echilibrate prin plasarea unor cantități reduse de culoare, valoare etc., la distanțe mai mari față de punctul de echilibru[22]. Un centru activat de factorii mărime și valoare, de pildă, poate fi echilibrat printr-o formă caracterizată de poziție și culoare (de exemplu, o pată de gri neutru în cantitate mare poate fi contrabalansată printr-o cantitate mică de orange). Acestor factori li se alătură centrul de interes determinat de subiect, de complexitatea formei sau de alte caracteristici numite de Ethel Puffer „interes intrinsec"[23].

Echilibrul vizual poate fi înțeles și ca o stare de compensare a forțelor vizuale ce acționează în relația dintre elementele configurate ale unei imagini, precum și ale acestora cu cadrul. Definind echilibrul vizual prin analogie cu starea echilibrului fizic, Arnheim menționează că, asemeni unui corp fizic, imaginea posedă un centru de greutate care corespunde centrului de echilibru perceptiv al compoziției[24]. El nu poate fi determinat printr-un calcul rațional, ci rămâne o problemă de apreciere intuitivă, o măsură pe care simțul vederii și simțul artistic o sesizează. Relația dintre poziția ego-centrică sau auto-centrică și pozițiile periferice nu este condiționată, în artă, de caracteristicile intrinseci ale figurilor geometrice care alcătuiesc în mod uzual locul de desfășurare a elementelor plastice.

În cazul figurilor geometrice regulate, ochiul tinde să caute punctele de echilibru pe traseele structurale ale formelor respective. Astfel, de pildă, în cazul pătratului, centrele principale de echilibru, considerate puncte de repaus, sunt locul de intersecție al diagonalelor și colțurile aflate la capetele acestor diagonale.

Conform studiilor de psihologia percepției, există o constantă universală a comportamentului uman, de integrare în și raportare la mediu, minfestată prin tendința centrică și cea excentrică. Așa cum arată Rudolf Arnheim, *tendința centrică* (statică) reprezintă îndreptarea atenției asupra sinelui, fapt ce motivează orice tip de întreprindere umană de-a lungul vieții[25]. Odată localizată poziția individului în societate, există tendința, la fel de naturală, ca acesta să intre în dialog cu componentele mediului ce alcătuiesc habitatul său. Dialogul se stabilește prin orientarea dinspre poziția centru-individ spre alți centrii-indivizi, scopuri, ținte *ex-centrice*, aflate dincolo de sine (atitudine dinamică).[26] Punerea în acord a celor două poziții conduce spre încercarea de stabilire a echilibrului, atât în planul existenței, ca mod potențial de direcționare, scop al acțiunii umane, cât și în planul expresiei plastice, ca sistem de ordonare a spațiului compozițional și ca scop al distribuirii elementelor compoziționale. Interacțiunea forțelor interne și externe constituie „baza lumii fizice și mentale"[27] și ea determină o



il. 42: Albrecht Dürer, *Trădarea lui Cristos* – compoziție dinamică ascendentă

22 „[...] conform principiilor pârghiei, care se poate aplica și compozițiilor vizuale, greutatea unui element crește în raport cu distanța dintre el și punctul de sprijin.", *Ibidem*, pag. 38

23 Ibidem, pag. 38

24 R. Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, București, Editura Meridiane, 1979, pag. 26-54

25 „Din punct de vedere psihologic, *tendința centrică* reprezintă atitudinea centrată pe sine, care caracterizează viziunea și motivația umană de la începutul vieții și care rămâne un impuls puternic de la un capăt la altul" . Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual*, București, Editura Meridiane, 1995, pag. 24.

26 „*Tendința excentrică* reprezintă orice acțiune a centrului primar îndreptată spre un scop exterior, sau mai multe astfel de scopuri și ținte. Centrul primar atrage sau respinge astfel de centrii, și centrii externi la rândul lor pe cel primar." R. Arnheim, *op. cit.*, pag.25

27 R. Arnheim, *op. cit.*, pag.25

serie de relații psihologice ce se reflectă în actul și produsul artistic. Traducerea lor în limbaj vizual înseamnă prezența unor factori dinamici în câmpul perceptual, mai mult sau mai puțin vizibili.

Deși formele se prezintă ca fiind statice din punct de vedere al reprezentării fizice, câmpul vizual pare animat de o serie de forțe invizibile care se atrag sau se resping, forțe ce crează osatura nevăzută a compozițiilor. *Șarpanta*, cum este numită structura compozițională, este alcătuită dintr-o *rețea de direcții* ce leagă centrele compoziționale, subordonate ierarhic centrului primar. *Centrele de interes*, radiază prin intermediul unor vectori[28] o energie ce activează optic spațiul dintre două sau mai multe elemente. Centrele de interes sunt punctele nodale ale imaginii, cele care captează privirea prin stimuli vizuali puternici. Într-o compoziție nonserială și nemodulară, ele se află într-un raport de subordonare.

Forma geometrică care definește tendința centrică, într-un mod lipsit de echivoc, este *cercul*. Razele, ce pornesc din centrul geometric al figurii, devin vectori radianți ai configurației. În seria formelor geometrice marcate de centricitate se află și *pătratul*, care are medianele ortogonale egal depărtate de centru și diagonalele egale. Armătura formei prezintă o poziție ortostatică la intersecția liniilor mediane și patru poziții dinamice pe axele diagonale. Centrul de interes compozițional nu este condiționat, așa cum am menționat deja, de centrul geometric al suprafeței de desfășurare a compoziției, iar echilibrul vizual nu presupune, în mod necesar, o repartizare simetrică și egală a forțelor. El este determinat de existența unor tensiuni optice direcționate, pe care factorii de *dimensiune*, *formă*, *mărime*, *amplasare*, *culoare*, *valoare* le posedă, caracteristici ce participă totodată și la contracararea nodurilor energetice ale câmpului. Starea de echilibru optic poate fi atinsă, prin implicarea câtorva factori de *contrast*:

- PONDERE: mult-puțin
- GREUTATE: greu-ușor
- DENSITATE: dens-rar; plin-gol; izolat-aglomerat
- MĂRIME: mare-mic
- POZIȚIE: sus-jos; stânga-dreapta;
- DIRECȚIE: ascendent-descendent; înainte-înapoi
- MIȘCARE: static-dinamic
- VALOARE: închis-deschis
- CULOARE

Problema echilibrului vizual poate fi rezolvată prin acțiunea conjugată a acestor factori.

Ajunși în acest punct, vom exemplifica factorii ce intră în alcătuirea compoziției vizuale, prin studii realizate de studenți, în baza unei teme de analiză sintactică și morfologică, aplicată unor lucrări de grafică contemporană.

Utilitatea acestei intervenții este conștientizarea demersului compozițional prin separarea planurilor de analiză și orienatrea lor pe cele două paliere 1) global-sintactic și

28 Un vector este considerată o forță „trimisă ca o săgeată într-o anumită direcție", *Ibidem*, pag. 27

2) particular-morfologic. Metoda înlesneşte, la nivel de studiu, înţelegerea rolului pe care îl joacă fiecare dintre factorii constitutivi în conceperea şi finalizarea unei lucrări. Schemele grafice obţinute pot fi utilizate, totodată, ca bază de pornire a unui proiect compoziţional propriu, printr-un exerciţiu translativ, de preluare şi prelucrare a structurilor plastice descoperite. Schiţele şi comentariile prezentate în paginile ce urmează, pun în evidenţă următoarele repere plastice:

a) Repere structurale

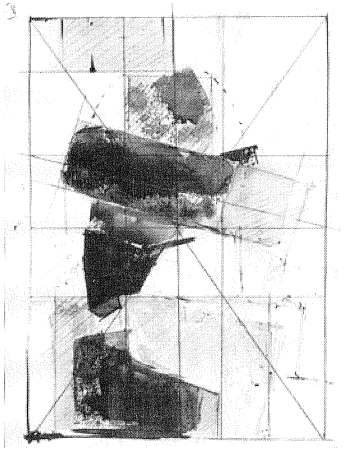
1. determinarea proporţiei şi orientării formatului cadru (pătrat, dreptunghi, cerc / verticală, orizontală) şi relevanţa pe care o are în definirea şarpantei
2. definirea tipului şi caracterului compoziţiei (compoziţie închisă-deschisă –serială /statică- dinamică / unicentrică-pluricentrică / statică-dinamică)
3. configurarea structurii compoziţionale de bază; reducerea la formele geometrice fundamentale (triunghi, dreptunghi, cerc, elipsă, triunghi, etc.)
4. relevarea secţiunii de aur (unde este cazul)
5. evidenţierea direcţiilor
6. evidenţierea liniilor de forţă în relaţii de subordonare
7. evidenţierea centrelor de interes în raport de subordonare şi poziţie
8. determinarea traseelor vizuale
9. distribuirea globală a elementelor în suprafaţă / raportul plin-gol
10. determinarea factorilor de echilibru raportaţi la coordonatele geometrice ale formatului – cadru (mediane, diagonale, centru geometric/ sus-jos, stânga-dreapta)
11. determinarea raporturilor de contrast, faţă de coordonate geometrice:
    - cantitate (mult-puţin)
    - greutate (greu-uşor)
    - densitate (dens-rar)
12. determinarea scării valorice la nivelul întregii lucrări şi stabilirea dominantei

b) Repere morfologice

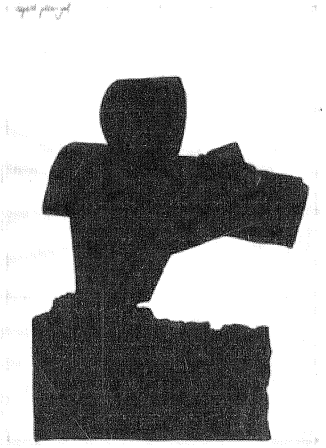
1. caracterul formelor (geometrice, regulate, neregulate, accidentale (capricioase), vegetale, antropo/zoo-morfe etc.)
2. dinamica formelor- tensiuni direcţionale
3. analiza elementelor de figuraţie plastică
   - modalităţi de reprezentare bi- sau tri-dimensională (perspectivă, plană)
   - analiza unităţilor de limbaj (punct, linie, pată)
   - procedee grafice (liniar, valoraţie, cu haşură, cu estompă, etc.)
4. tehnici şi materiale (desen, gravură/tuş cu penita, tuş cu pensula, creion / ac rece, aquaforte etc.)

Analiza sintactică și morfologică a compoziției

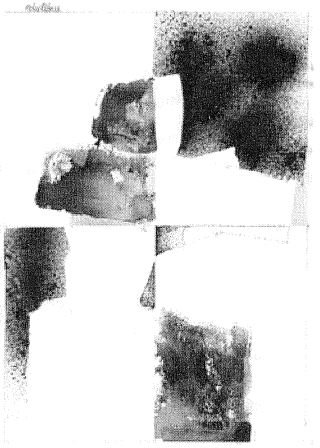
Adonia Urian, studentă, anul I grafică, 2007
(il. 43-45)



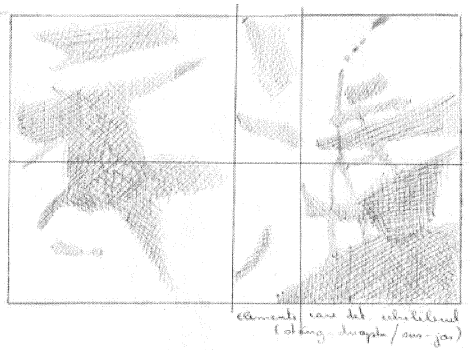
a1 - cadru dreptunghiular orientat vertical, raport între laturi 1:1,5
a2 - compoziție închisă, unicentrică, dinamică
a3 - forma de bază piramidală
a5/6 - direcție spațială principală ascendentă, direcție secundară descendentă; liniile de forță corespund direcțiilor de plasare a segmentelor figurate
a7 - centrul de interes plasat în jumătatea superioară a dreptunghiului la intersecția celor două linii de forță
a8 - traseul vizual este determinat de prezența a patru puncte – terminale de segment – exterioare centrului de interes și a unui cerc concentric acestuia
a12 - delimitarea și diferențierea suprafețelor de gri



a 11 - ponderea de cantitate a elementelor figurate



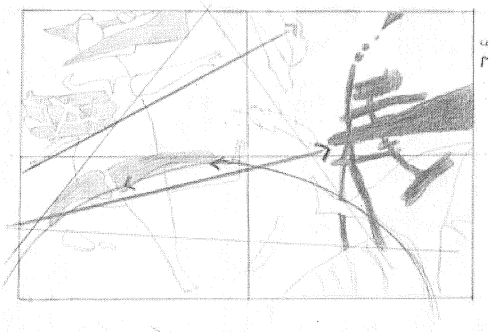
a10 - echilibrul elementelor față de axul median vertical

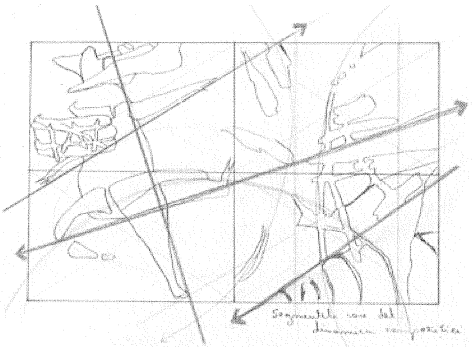


a9 - raportul plin-gol (figură-fond)
a10 - distribuția formelor și echlilibrul compozițional
a11 - determinarea raportului de mărime, densitate și cantitate

Melinda Terek, studentă, anul I grafică, 2007
(il. 46-48)

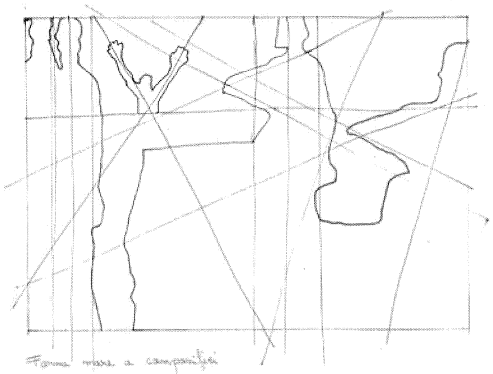
a1 - cadrul dreptunghiular, orientat orizontal, susține desfășurarea de la stânga la dreapta a elementelor de suprafață
a2 - compoziție deschisă, dinamică, plurifocală excentrică
a3 - nu se pot identifica forme regulat-geometrice la nivelul întregii compoziții
a6 - evidențierea liniilor de forță
a7 - evidențierea centrelor de interes și a traseelor compoziționale



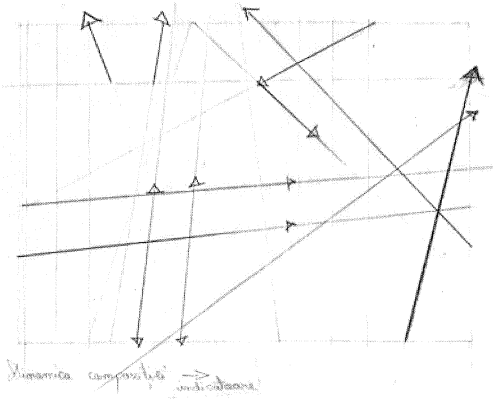


a5 - evidențiearea direcțiilor compoziționale

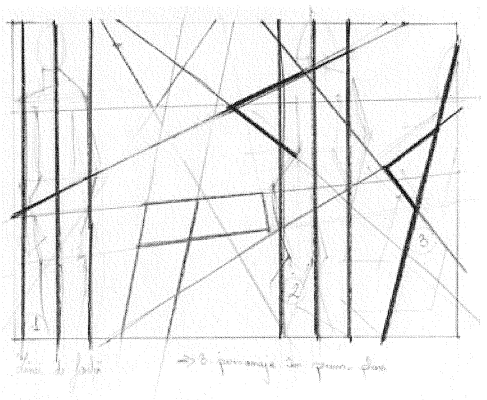
Anda Ciuma, studentă, anul I grafică, 2007
(il. 49-53)



a11 - distribuirea elementelor figurative în suprafață
b1 - forme antropomorfe stilizate
b2 - forme dinamice, angulare
b3 - tratare bidimensională; elemente plastice folosite-linia și hașura lineară
b4 - tehnica gravură în aquaforte



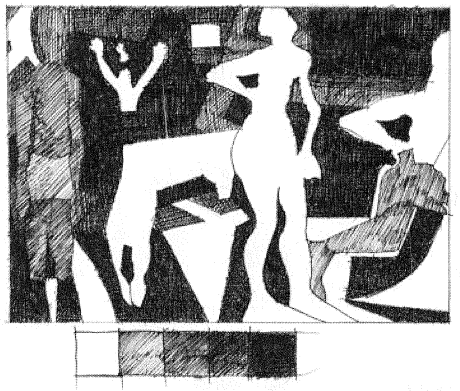
a8 - dinamica elementelor vizuale și trasee compoziționale



linii de forță; succesiunea planurilor în adâncime

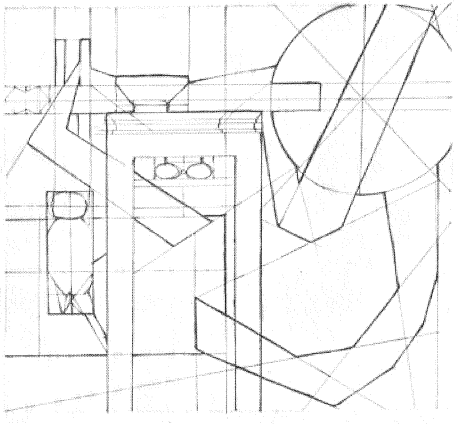
a1 - cadru dreptunghiular orizontal (raport laturi 1:1,4), orientat orizontal; susține desfășurarea compozițională de la stânga la dreapta
a2 - compoziție excentrică, deschisă multifocală
a6 - extensie bidimensională și relevarea a două planuri figurale suprapuse: planul I – static, ritmat; planul II – dinamic
a7 - evoluția dinamicii compoziționale de la vertical – static(stânga) la oblic – dinamic (dreapta)

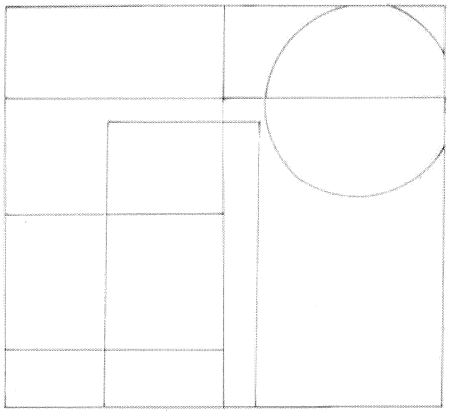
a9 - distribuirea globală a elementelor în suprafață; raportul plin-gol

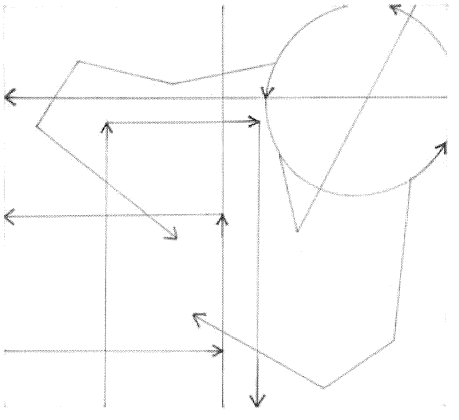


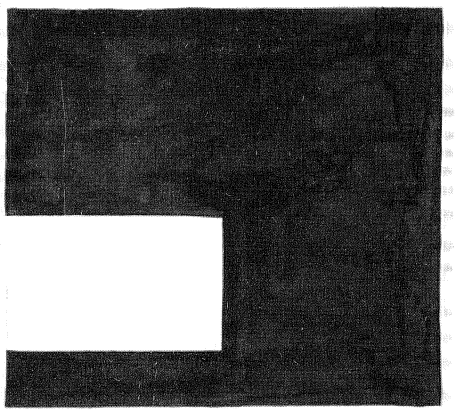
a12 - determinarea scării valorice; dominantă închisă

Alexandra Iurăscu, studentă, anul I grafică, 2007
(il. 54-57)









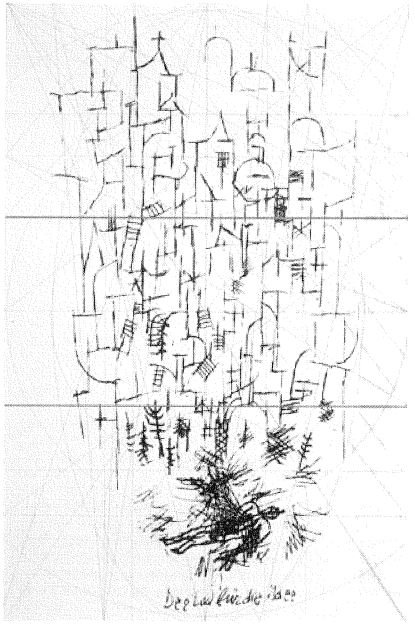
1.
a.2. compoziție statică în cadru pătrat
a.3. configurarea structurii compoziționale de bază și reducerea la formele geometrice fundamentale
a.8. determinarea direcțiilor principale
b.1. caracterul formelor – geometrice, zoomorfe, mulatorii

2.
a.9. distribuirea globală a elementelor în suprafață
a.10. determinarea factorilor de echilibru

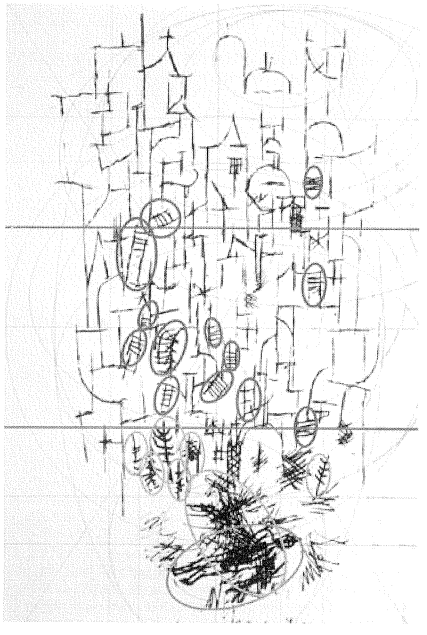
3.
a.7. evidențierea centrelor de interes și a traseelor de citire a imaginii
4. determinarea dominantei valorice exprimate prin raportul plin-gol

Analiză morfologică a lucrării *Moartea pentru idee*, Paul Klee, 1915

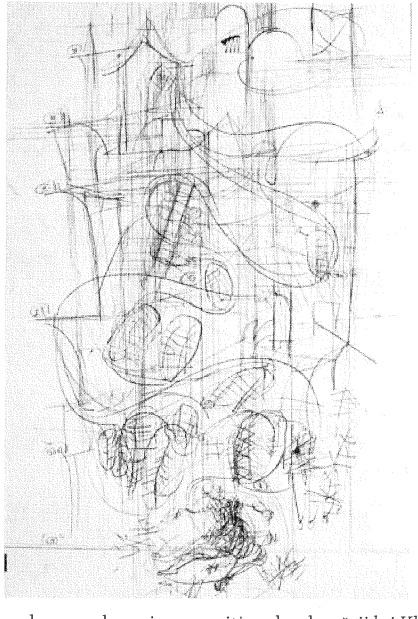
Filip Adrian Petcu, student anul I master, conservare-restaurare, 2007
(il. 58-62)

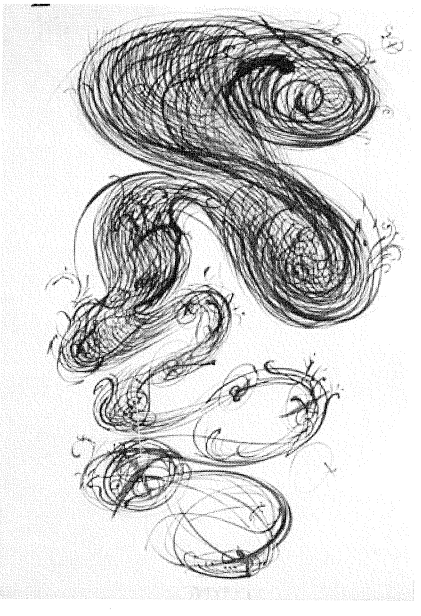


structură lineară cu două planuri de adâncime

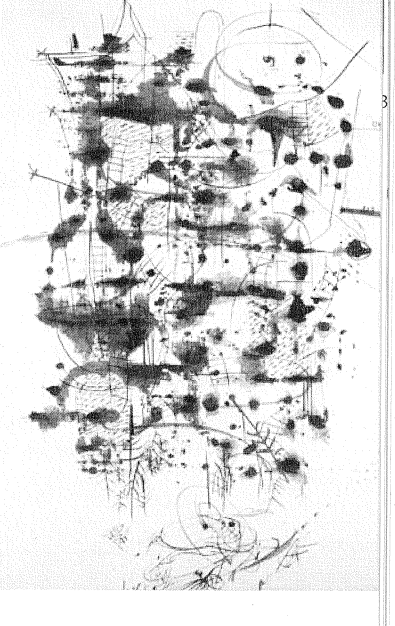


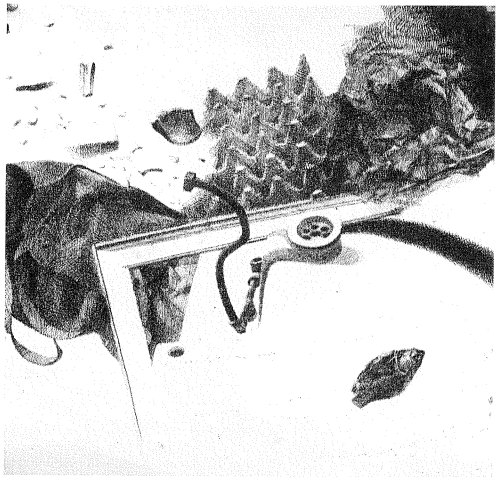
subordonarea centrelor de interes

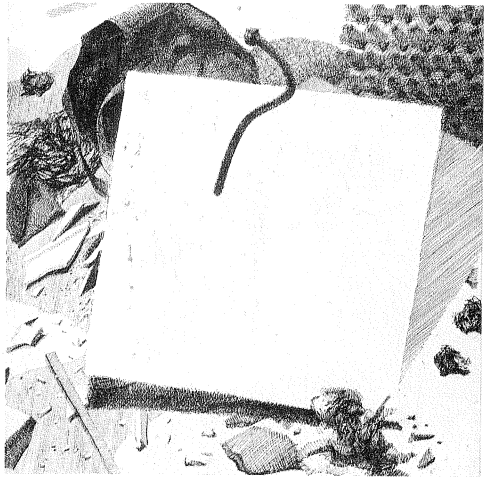


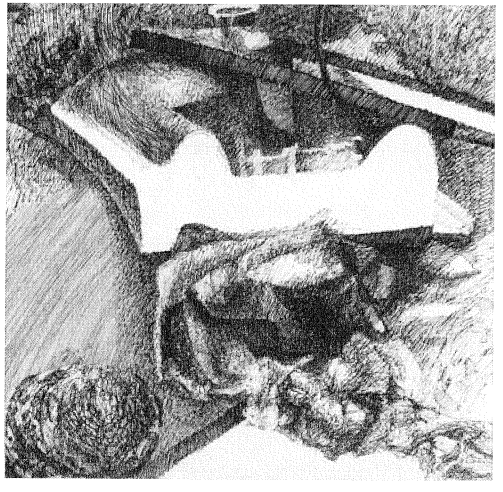


preluarea schemei compoziționale a lucrării lui Klee şi transferul ei în lucrări proprii, ca suport ordonator de noi semne plastice

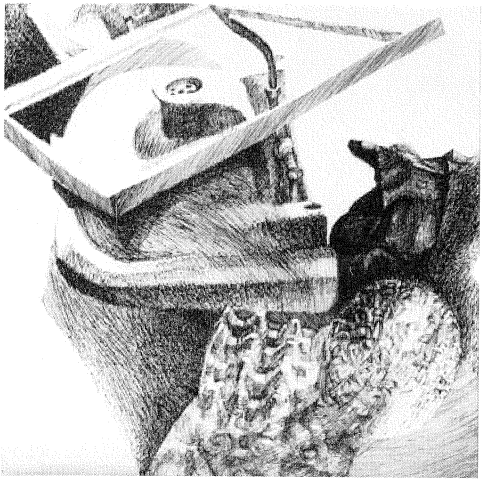








Silviu Nopcea, student, anul II grafică, *Natură statică*, 1994



Fazakas Barna, student, anul II grafică, *Natură statică*, 1994

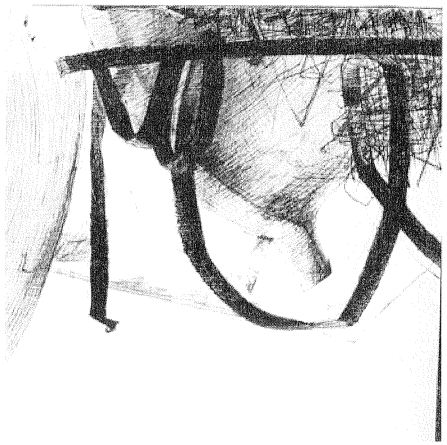
Diana Toma, studentă, anul II grafică, *Natură statică*, 1994

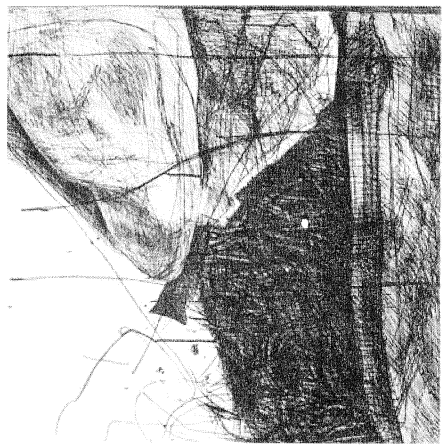
Adrian Balea, student, anul II grafică, *Natură statică*, 1994

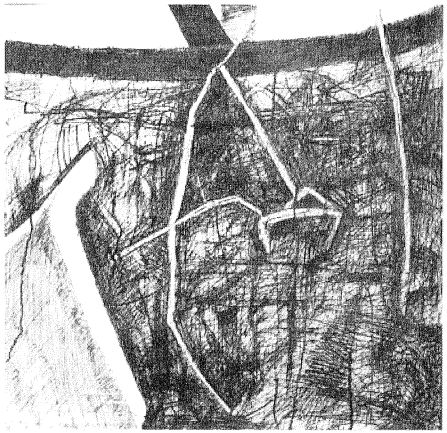
Elementele compoziționale structurale și morfologice specificate anterior sunt relevante și în practica desenului de observație. Ele își găsesc aplicabilitatea în studiile după natură ce propun transformarea datelor percepute vizual în forme compoziționale. Astfel de preocupări asigură legătura dintre studiile axate exclusiv pe identificarea și reprezentarea formelor vizibile și compoziție, înțeleasă ca o experiență estetică complexă a realității.

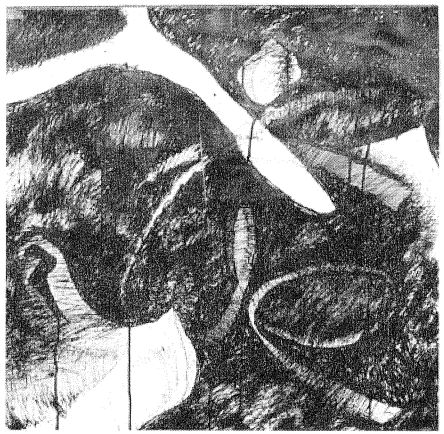
Corelarea celor două abordări plastice poate fi realizată prin accentuarea factorilor compoziționali, în mod explicit. În exemplele prezentate alăturat, lucrări realizate, de asemenea, de studenți, au fost introduse ca cerințe de studiu, următoarele:

- relevarea raportului dintre plin și gol prin distribuția zonelor active, respectiv pasive din câmpul vizual
- dispunerea elementelor în spațiul plastic după un traseu compozițional prestabilit
- atribuirea valențelor bi-și tridimensionale formelor reprezentate
- utilizarea texturilor, diferențiate prin tehnici de valorație în tuș cu penița
- dozarea intensităților de valoare /contrast în funcție de: dominanta lucrării, subliniere centrului/centrelor de interes, accentuarea traseelor compoziționale.







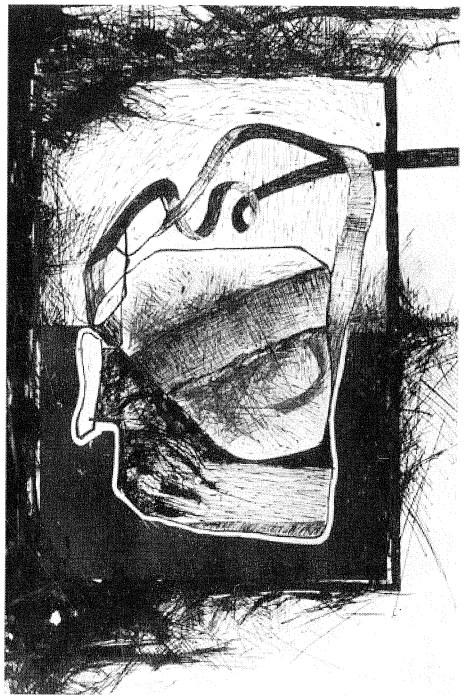


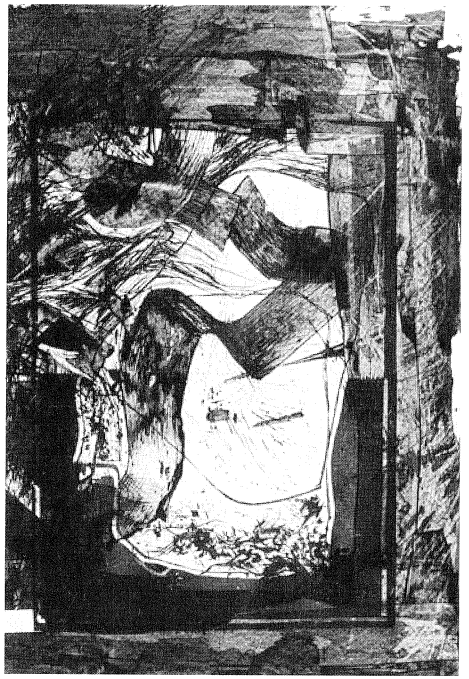
Sânziana Crețu, studentă, anul II grafică,
***Compoziții*, 2001**
(il. 63-66)

Punctul de plecare al acestor compoziții îl constituie de asemenea o natură statică cu obiect sanitar și elemente din materiale diferite ce prezintă texturi și aspecte diverse (bandă de hârtie, sârmă, pământ). Problematica propusă a fost legată de:

- transfocarea datelor vizibile astfel încât, prin decupaje secvențiale să se obțină structuri compoziționale diferite
- schimbarea raporturilor cantitative: formă-fond / închis-deschis
- transformarea unei compoziții monocentrice în compoziție pluricentrică
- utilizarea tehnicii desenului în peniță și tuș, și activarea suprafețelor prin texturi ordonate și dezordonate

Brigita Onaca, sudentă, anul II grafică,
Compoziții, 2001
(il. 67-69)





Relevarea factorilor de contrast în compoziție are loc, în cadrul lucrărilor alăturate, cu ajutorul semnelor grafice ce transpun în zona informalului elemente concrete sustrase din contextul figurativ al unei naturi statice.

Elementele de figurație plastică sunt dozate cantitativ și notează în suprafață dominanta compozițională valorică: deschisă, neutră sau întunecată.

4. Elemente ale spațiului

Referințele la spațiu, prezent în lucrările de artă bidimensională, iau în discuție cel puțin trei aspecte: suportul propriuzis al lucrării, spațiul plastic și procedeele de reprezentare ale adâncimii, atunci când se dorește figurarea unui spațiu fizic.

- Suportul lucrării este cel fizic, alcătuit din diverse materiale: hârtie, carton, pânză, lemn, metal etc. Poate fi plan, rugos sau neted, în relief sau tridimensional. Suportul poate avea diferite proporții care dau formatul cadrului: dreptunghiular, pătrat, cerc, triunghiular etc.
- Spațiul plastic reprezintă aria de desfășurare a compoziției plastice, înțelese aici ca plan general de organizare a semnelor grafice sau a petelor de culoare, indiferent că este un studiu figurativ sau o compoziție nonobiectuală.
- Procedeele de reprezentare a spațiului sunt cele referitoare la modul în care sunt transferate în planul bidimensional al desenului datele realității fizice, prin echivalentele grafice ale coordonatelor spațiale, care crează iluzia adâncimii.

4.1. Spațiul fizic – spațiul plastic

Spațiul fizic permite extinderea în mod real a obiectelor în toate cele trei direcții. Artele plastice pot fi împărțite, tradițional, după volumul pe care îl ocupă în spațiul fizic, în forme de artă bidimensionale și tridimensionale. În categoria formelor bidimensionale se înscriu desenul/grafica și pictura, în cea a obiectelor tridimensionale sculptura și arhitectura. Arta ultimelor decenii ne aduce în atenție și forme hibride, astfel că putem vorbi despre picto-obiecte sau desene spațiale și chiar despre desene sau instalații de lumină.

Formele de artă bidimensionale necesită în mod evident materiale fizice ca hârtie, pânză pentru suport și substanțe cu pigmenți, pentru vizualizarea urmelor trasate (puncte, linii, pete, ș.a.). Dar grosimile acestor suporturi concrete sunt relativ mici, neglijabile față de aria lor. Ceea ce conferă semnificație lucrărilor sunt imaginile create prin relațiile dintre diferitele semne vizuale. Acestea pot da naștere, în asocieri variate, atât imaginilor în care spațiul fizic poate fi redat cu mare fidelitate față de modelul reprezentat (tridimensionalitatea fiind indusă optic imaginii), cât și imaginilor în care formele figurate sunt percepute la nivelul bidimensionalității suportului.

Spațiul plastic definește *locul* în care sunt plasate obiectele într-o compoziție sau studiu de observație, și *relațiile* care se stabilesc, în câmpul vizual, între forme. Obiectele reprezentate pot fi dispuse într-un cadru scenic, iluzionist sau într-un context compozițional cu extensii bidimensionale.

Procesele de vizualizare a spațiului includ două categorii: una perceptivă și una de reprezentare plastică. Procesele perceptive sunt:

- reducerea monooculară
- vederea binoculară

Ele stau la baza sistemelor grafice de reprezentare a spațiului în trei dimensiuni. Reprezentările bidimensionale recurg și la alte procedee de reprezentare, precum dilatarea polioculară a dimensiunilor geometrice, experimentată de cubiști.

Aceste procese conduc la diferite relaționări ale formelor în spațiu, cum sunt: *raportul* dintre p*lin și gol, variațiile de mărime, diferențele de formă și direcție.*

Reducerea monooculară se referă la observarea obiectelor dintr-un punct fix. Acest mod de a privi lucrurile, face ca informația vizuală să fie incompletă, deoarece ochiul primește doar datele oferite de „scoarța" obiectelor, cu excepția volumelor realizate din materiale transparente. Această percepție stă la baza legilor de construcție ale perspectivei renascentiste cu un punct de fugă. *Vederea binoculară* este cea în care luăm în mod curent contact cu lumea obiectelor și ființelor. Până să ne însușim un sistem coerent al reprezentării perspectivei, atenta observare a realității ne face conștienți, chiar și empiric, de câteva posibilități de sugerare a spațiului, ca loc și extensie obiectual-tactilă a corpurilor.

4.2. Bidimensionalitatea spațiului plastic

Spațiul – înțeles ca areal bidimensional, se referă la suprafața de lucru măsurabilă prin dimensiuni (lățimea, înălțimea suportului/cadrului compozițional) și la organizarea elementelor plastice ținând cont de coordonatele acestui câmp determinat.

Rudolf Arnheim definește concepția bidimensională astfel: „[...] Mai întâi ea oferă întindere în spațiu și, implicit, variații de mărime și formă: lucruri mari și lucruri mici, lucruri rotunde și lucruri unghiulare, lucruri foarte neregulate. În al doilea rând ea adaugă simplei distanțe diferențierile de direcție și orientare. Formele se pot distinge după numeroasele direcții posibile spre care se îndreaptă, iar așezarea lor relativă poate fi infinit de variată [...]."[29] Caracterul bidimensional al unei compoziții este dat de orientarea bidirecțională a elementelor vizuale (verticală și orizontală) și de diminuarea profunzimii.

Spațiul plastic bidimensional se poate defini grosso modo, prin comparație cu reprezentarea tridimensională, ca fiind modalitatea grafică de reducere a adâncimii spațiului în desen. Formele figurate dețin dimensiuni măsurabile atât în lungime cât și în lățime, iar dispunerea lor în câmpul compozițional crează relații spațiale pe coordonate structurale plane.

Introducerea unităților vizuale aparținând desenului (linii, puncte, pete) se face în limitele cadrului suport, care devine locul de desfășurare a *ordinii plastice*, adică a compoziției. Organizarea semnelor grafice de sine stătătoare, cu identitate proprie și/sau a celor care formează grupuri identitare (alcătuind simboluri vizuale, obiecte recognoscibile) se realizează conform intenției plastice a artistului. Acesta ia în considerare anumite raporturi morfologice specifice și ponderi vizuale, dintre care cele mai importante sunt:

29 Rudolf Arneheim, *Arta și percepția vizuală*, București, Editura Meridiane, 1979, pag. 221

- raportul formă - fond
- raportul plin - gol
- raportul de densitate în suprafață
- raportul de echilibru în suprafață
- ponderea de mărime
- ponderea de greutate optică
- ponderea centrului/centrelor de interes

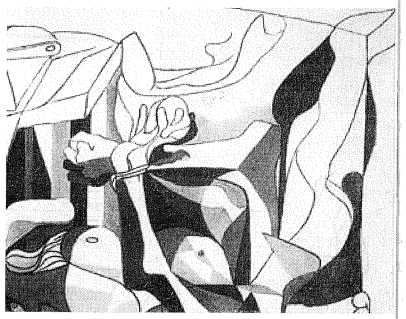
Analiza reprezentărilor bidimensionale implică raporturi de distanță, mărime și proporție precum și relații spațiale inter și intra-obiectuale. Raportul dintre formă și fond constituie pragul relațional elementar al bidimensionalității. Aceasta presupune existența a numai două planuri, dintre care unul trebuie să fie dominant sau nelimitat ca extensie spațială, fiind citit drept suport – *fond,* iar celălalt perceput ca *figură* delimitată, respectiv *formă.*

Redarea aplatizată sau complet lipsită de corporalitate a obiectelor se face simplificând volumele, reducându-le la trasăturile importante, prin cadraj, stilizare și renunțarea aproape în totalitate la gradienții valorici, adesea înlocuiți cu suprafețe tratate uniform.

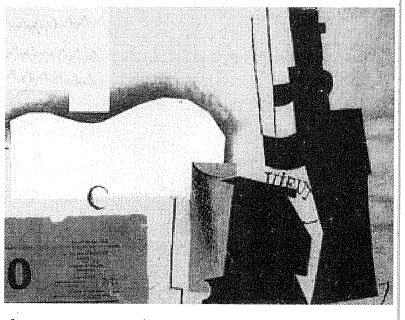
Reprezentarea bidimensională induce, uneori, ambiguitate imaginii, interpretarea formelor depinzând de contextul perceptual în care sunt plasate. Într-un desen, o figură poate fi văzută ca fiind plană și așezată frontal dacă în jurul ei sunt plasate forme fără volum sau poate fi citită ca o reprezentare spațială dacă este înconjurată de elemente desenate tridimensional. De asemenea, privitorul recepționează și decelează informația vizuală, așa cum ne arată studiile lui Arnheim, potrivit legii fundamentale ale percepției vizuale, conform căreia, orice configurație de stimuli tinde să fie văzută astfel încât structura rezultantă să fie cât mai simplă cu putință în condițiile date.[30] În compozițiile și naturile statice ale artiștilor ce pun în valoare bidimensionalul, important nu este obiectul ci relația stabilită între diferitele componente obiectuale, rezolvată plastic prin prezența fragmentului semnificativ. Ei rețin din observațiile asupra realității doar trăsăturile importante, evidente, ce asigură identitatea obiectului.

Există, din punct de vedere cronologic, mai multe momente în care, pentru reprezentarea spațiului artiștii au recurs la o diminuare a adâncimii, urmărind din rațiuni filozofice sau plastice, suprimarea lumii fizice, perceptuale. Modalitățile de comprimare a spațiului în desen sunt variate. Așa cum am menționat deja, nu există o reprezentare pur plană. Procedeele alese de artist pot să accentueze sau să diminueze însă percepția adâncimii într-o lucrare. În reprezentarea spațiului pe o suprafață bidimensională se poate apela la câteva metode:

- diferențierile tonale
- suprapunerea planurilor
- ambiguitatea perceptuală
- variațiile de mărime sau dispunerea ierarhică a elementelor plastice
- poziționarea elementelor în suprafață

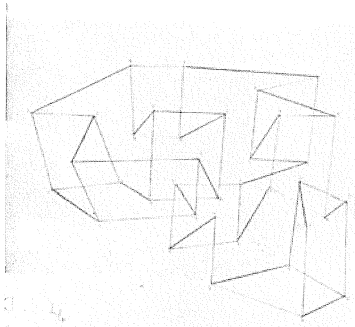


il. 70: Picasso, *Casa cu picioare*, 1945

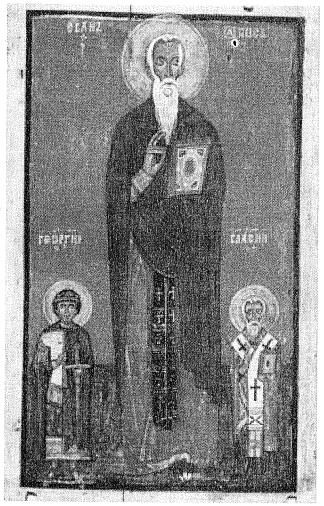


il. 71: Picasso, *Chitara, ziar, pahar și sticlă*, 1913

30 Rudolf Arnheim, *op.cit.* pag. 75



Paul Klee, *Studiu spațial III*, 1930. Imaginea poate fi interpretată atât ca desfășurare bidimensională, cât și ca structură tridimensională, creând ambiguitate.



Icoană, sec. XIII

Două elemente care sunt *diferențiate tonal* în raportul figură-fond, pot fi percepute pe mai multe nivele de adâncime redusă. Dintre multiplele posibilități de a vedea configurația, va prima acea percepție în care elementele se vor asocia în modul cel mai simplu. Planurile își vor păstra frontalitatea desfășurându-se într-o suprafață continuă, omogenă. La determinarea succesiunii spațiale contribuie și dimensiunea formelor pe care este distribuită culoarea sau valoarea. Formele cu suprafață redusă care acoperă parțial celelalte forme sunt percepute ca fiind planuri apropiate (il. 70, 74).

La *suprapunerea planurilor* recurg adesea artiștii moderni în intenția de a indica așezarea obiectelor într-un spațiu tactil, fără a recurge la o reprezentare realistă (il. 71, 75). Modalitatea poate fi folosită în contexte plastice extrem de complexe, stratificarea compoziției obținându-se prin succesiunea planurilor în adâncime sau prin crearea unor straturi transparente. Suprapunerea apare în toate tipurile de organizare și în toate perioadele istorice, excepție făcând compozițiile în care elementele sunt înșirate și alăturate, fără a se acoperi unele pe altele. În realitatea fizică, suprafețele și corpurile opace se ascund în mod firesc, interpunându-se în raza vizuală. „Una din cerințele unei percepții mulțumitoare a suprapunerii este ca unitățile care din cauza proiecției sunt contigue în același plan să fie văzute ca: a) separate între ele și b) ținând de planuri diferite."[31] Procedeul suprapunerii este întâlnit, de exemplu, în compoziția desenelor egiptene, babiloniene ori în ornamentica figurativă a vaselor antice grecești. În primele două exemple personajele, reprezentate prin proiecția ortogonală a bustului și cea laterală a capului și membrelor inferioare, sunt plasate pe șiruri, în mișcări ritmice similare, acoperindu-se parțial.

Dinamica perceptuală a elementelor vizuale este realizată, în unele situații, prin *ambiguitate*. Sunt de semnalat câteva moduri în care artistul folosește acest „artificiu" pentru a spori ineditul imaginii (il. 72).

Un prim procedeu ar fi cel al conturului comun, în care două sau mai multe figuri își dispută limita desenată. O altă situație e cea la care au recurs o seamă de artiști suprarealiști care au configurat imagini compuse din figuri multiple. Există aici o decalare temporală a percepției, conținutul imaginilor fiind dezvăluit pe măsura descoperirii unei chei de citire. Imaginile stereoscopice se prezintă ca fiind un câmp divizat, alcătuit din diferite motive (obiectuale, nonobiectuale). Acestea recompun în planul ascuns al suprafeței o altă imagine, care se percepe optic pe baza distanței focale bioculare.

Un alt tip de distribuire a obiectelor ține cont de *variațiile de mărime* sau/și *dispunerea lor ierarhică* pe suprafața lucrării (il. 73). În desenele preistorice și în cele ale evului mediu, metoda era folosită pentru reprezentarea personajelor în funcție de importanța și rangul social pe care acestea le dețineau. Ulterior procedeul a fost folosit pentru evidențierea acelor poziții obiectuale care au relevanță în compoziție și marchează zonele de interes sau un anumit ritm compozițional. Desfășurarea unor imagini după o ordonare ce ține cont doar de mărimea fragmentului, poate crea planeitate în măsura

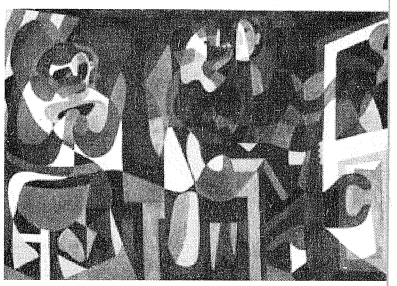
31 Rudolf Arnheim, *Idem*, cap. *Spațiul*

în care elementele nu se succed în mod gradual descrescător, ceea ce ar determina perceperea lor ca pe o diminuare perspectivală.

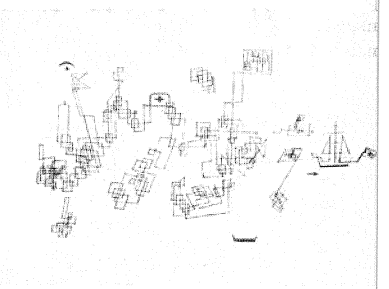
Un moment de răscurce în statutarea compozițiilor bidimensionale îl consituie cubismul. Artiștii acestui curent inventează un procedeu inedit pentru acea vreme: *dilatarea polioculară a dimensiunilor geometrice*. Acesta presupune perceperea lucrurilor din mai multe unghiuri de vedere și redarea elementelor aparținând diferitelor planuri fizice într-o singură suprafață – cea a imaginii. Pe acest principu și-au construit cubiștii întreaga lor operă, redistribuind în lucrările lor părți ale obiectelor, conform ritmurilor compoziționale și nu unui spațiu coerent perceptual, similar realității. Cubiștii descompun obiectele și spațiul reprezentat în fronturi plane pe care le reașează conform logicii structural – compoziționale. Investigarea spațiului proxim este, așadar, realizată prin descompunerea formei în elemente bidimensionale, reducând realitatea tridimensională la plan. Cubiștii decupează forme, le simplifică, le alătură sau le suprapun, creând un efect de transparență a planurilor, citirea obiectului făcându-se simultan, ca și când acesta ar fi privit din mai multe unghiuri deodată (renunțându-se temporar la linearitatea reprezentării renascentiste). Formele desenului cubist, favorizate, cum spunea Apollinaire, de „armonia luminilor contrastante"[32], de folosirea tehnicii *papiers colles* și de asocierea ei cu tehnici ale desenului, marchează o etapă importantă în definirea unor noi tipuri de expresie ale desenului.

Desenul capătă un statut autonom și poate fi privit ca o modalitate grafic-picturală nouă, de regândire a subiectelor realiste. În desenele cubiste, spațiul și forma se întrepătrund. Forma se deschide prin fațetare și încastrează spațiul, fără a-l încarcera. Artiștii extrag din natură esența structurală și o așează în planuri geometrizate, pliate și orientate după diferite unghiuri dispuse într-un ritm armonic. „Analiza realistă, antiiluzionistă a volumului"[33] evidențiază în planul superficial, vizibil, al desenului cubist acea ordonare sintetică prezentă în etapa rațională a formulării compoziționale, obiectivate în aparența tramei compoziționale. Ea nu numai că transpare din profunzimea actului mental, ci construiește însuși momentul senzorial al lucrării, reunește planurile destrămate ale formei și asigură instantaneitatea imaginii. Am insistat asupra conceptului cubist deoarece el reprezintă un moment de răscruce în reprezentarea spațiului care devine discontinuu, fragmentar și neomogen, concordant cu principiile postmodernității.

Orice element plasat pe o suprafață intră în dialog cu aceasta. Referința la cadru este, așa cum am văzut, extrem de importantă în dispunerea motivului. Impactul vizual este condiționat de proporția și mărimea suportului, formatul obligând la o anume derulare componistică. Coordonatele geometrice ale cadrului crează linii de forță direcționale, cărora li se alătură cele rezultate din poziționarea formelor. Acestea conduc privirea pe anumite trasee impuse de pregnanța stimulilor vizuali, de raporturile de densitate, plin-gol, mărime, orientare sus-jos, dreapta-stânga, intensitate, ș.a.



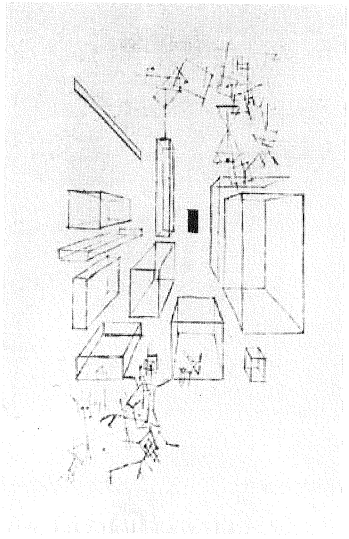
il. 74: Picasso, *Atelierul pălărierului*, 1926. D ferențierile tonale crează praguri de percep diferite.



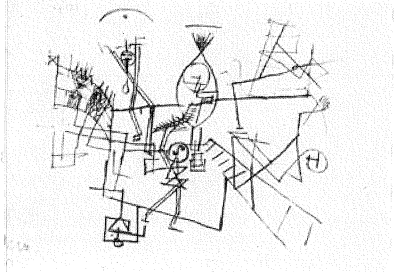
il. 75: Paul Klee, *Activitatea portului*, 1927. S prapunerile de planuri crează stratificări spa ale.

32 cf. Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Editura Meridiane, 1968, pag. 320

33 Ioan Horga, *Cubismul*, București, Editura Meridane, 1994, pag. 30



il. 76: Paul Klee, *Desen*, 1929. Perspectivă cu un punct de fugă.



. 77: Paul Klee, *Lupta*, 1927. Inducerea perpectivei prin gradienți de mărime.

Dinamizarea sau echilibrarea părților este, prin urmare, și o rezultantă a poziționării relaționale care susține sau infirmă, în acord cu intenția plastică, caracteristicile determinante ale formatului cadru.

4.3. Spațiul plastic iluzionist

La configurarea spațiului cu valențe tridimensionale, celor menționate mai sus li se adaugă alte metode întrebuințate de artiști, mai cu seamă de la Renaștere încoace:

- ecranele spațializante
- inversiunea perspectivală
- perspectiva paralelă (axonometrică)
- perspectiva conică
- gradienții de lumină
- perspectiva aeriană

Unele dintre aceste metode relevă doar în parte caracterul tridimensional al spațiului fiind mai curând moduri de „aplatizare", de reducere a profunzimii spațiale. Altele contribuie la definirea iluzionistă a adâncimii, fiind adjuvanți ai perspectivei liniare.

Reprezentarea spațiului prin coordonatele sale tridimensionale a constituit una dintre preocupările artiștilor care au încercat, din diferite raționamente (filosofice, metafizice, științifice), să confere spațiului plastic dimensiunea realității perceptuale. Elemente ale spațiului cu valențe plastice tridimensionale au fost prezente în forme aleatorii, fără a se supune unui sistem de reguli, încă în arta pompeiană, urmată de arta bizantină și cea a Evului Mediu.

Artiștii pompeieni apelează în dezvoltarea stilistică a picturii, la reprezentări perspective bazate pe observația realității. Schimbarea unghiurilor de vedere și a poziției observatorului față de motivul reprezentat a condus la amalgamarea unor structuri perspective în una și aceeași lucrare. Sunt create unele ansambluri arhitectonice iluzorii, inconsecvente față de un plan de referință stabil, ceea ce conduce la aprecierea unui spațiu imposibil. În studiul dedicat artei perspectivei, Zamfir Dumitrescu menționează introducerea, începând cu cel de-al doilea stil pompeian, a spațiului tridimensional subiectiv, urmat de inversiunile perspective și de mixajele acestora.[34] În lucrările de la Pompei, coexistă elemente de perspectivă convergentă și axonometrică.

Soluțiile reprezentării perspective sunt înlocuite în arta bizantină cu perspectiva ierarhică, apărând sporadic forme ale perspectivei axonometrice sau ale perspectivei răsturnate, care crează o ambiguitate tridimensională și conferă imaginilor un caracter decorativ, imaterial.

Abandonate o bună bucată de vreme, schemele perspective sunt reluate în prerenaștere când artiștii încep să acorde importanță spațiului interior în care sunt plasate personajele. Necesitatea apropierii de datele perceptuale, determină renunțarea treptată la soluțiile perspectivei afective și ierarhice. Personajele capătă dimensiuni cvasiegale

34 Zamfir Dumitrescu, *Ars Perspectivae*, București, Editura Nemira, 2002, pag. 138

şi sunt în continuare plasate una în spatele celeilalte, menţinând astfel perspectiva prin suprapunere.

Antropocetrismul Renaşterii, întoarcerea către lumea profană, emulaţia spirituală şi aplecarea spre ştiinţă crează premisele primelor teorii scrise ale perspectivei centrale.

Conştientizarea valenţelor reprezentative ale desenului au condus, pe lângă promovarea desenelor artistice, la perfectarea unor sisteme de reprezentare grafică a proiectelor de construcţie. Complexitatea preocupărilor artiştilor vremii nu numai în artele vizuale ci şi în domeniul arhitecturii a făcut posibilă apariţia sistemelor geometrice de reprezentare a spaţiului, punându-se la punct principiile perspectivei.

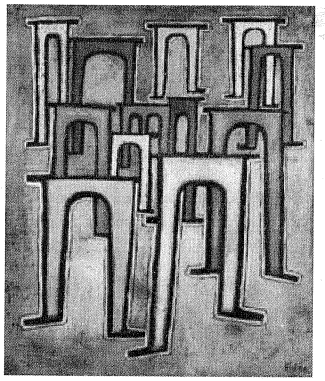
Perspectiva poate fi considerată cea mai importantă invenţie a artiştilor secolului al cincisprezecelea. O contribuţie importantă în definirea principiilor ştiinţifice ale perspectivei au avut-o Ghiberti, Bruneleschi, Ucello, Alberti, Pierro della Francesca, Leonardo şi Dürer.[35] Ridicarea desenului la rang de ştiinţă face ca el să devină principalul mijloc în studiul şi reprezentarea spaţiului iluzoriu. Leon Battista Alberti propune, în prima jumătate a secolului al 15-lea, perspectiva liniară iar Filippo Bruneleschi stabileşte configurarea perspectivei cu un punct de fugă. Leonardo da Vinci introduce şi el perspectiva păsării în studiile de peisaj după natură.[36]

Ecranele spaţializante constituie o modalitate simplă de a sugera profunzimea atunci când ele sunt asociate cu o descreştere în mărime a formelor şi cu o degradare a intensităţii tonale. Efectul este potenţat de redarea corpurilor prin transparenţă.

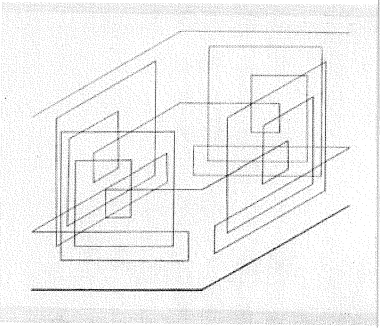
Perspectiva reprezintă un sistem de reguli de transpunere grafică a spaţiului tridimensional şi a corpurilor pe o suprafaţă bidimensională, în vederea organizării iluzioniste a compoziţiei plastice.

DEX-ul dă următoarea explicaţie a termenului: PERSPECTÍVĂ, perspective, s.f. 1. Reprezentare tridimensională prin desen a unui corp din spaţiu pe o suprafaţă plană. • În perspectivă = respectând regulile de reprezentare a obiectelor în spaţiu, ţinând seama de depărtarea relativă a obiectelor. • Disciplină care se ocupă cu studiul metodelor folosite pentru realizarea perspectivei (1). • Fig. Fel particular de a vedea lucrurile, aspect sub care se prezintă lucrurile; punct de vedere. 2. Privire generală, aspect general asupra unui peisaj, a unei scene sau a unui obiect văzute din depărtare; privelişte. 3. Fig. Ceea ce se întrevede ca posibil, realizabil în viitor; posibilitate de dezvoltare, de realizare în viitor a ceva sau a cuiva. • Loc. adj., adv. În perspectivă = (care este) pe cale sau cu şanse de a se împlini în viitor. – Din fr. perspective.[37]

Modul perspectiv este o deducţie logică, ce administrează în mod legic observaţiile asupra realităţii şi le transformă într-un sistem constructiv-geometric. De-a lungul timpului s-au evidenţiat mai multe sisteme de reprezentare perspectivă între care se disting două categorii de proiecţii, variabile în funcţie de amplasarea sursei de proiecţie: *proiecţia paralelă, axonometrică*, cu un punct de divergenţă a razelor vizuale, inabordabil, şi *proiecţia convergentă, conică*, cu un centru abordabil.



il. 78: Paul Klee, *Revoluţia viaductelor*, 1937. Suprapunere de ecrane spaţializante.

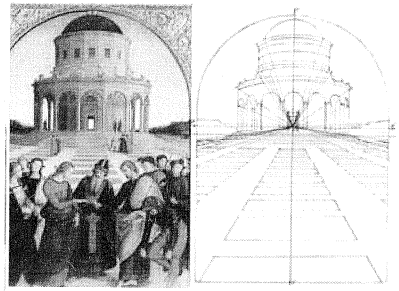


il. 79: Paul Klee, *Canon de oglinzi*, 1931. Pr iecţie paralelă.

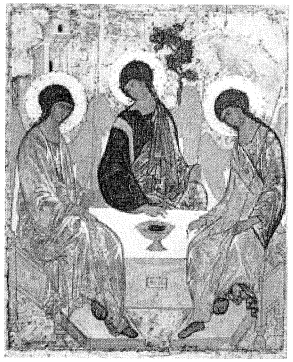
35 Patzelt Otto, *Faszination des Scheins*, apud. Ion Stendl, *Desenul-estetica, suporturi, materiale*, Bucureşti, Editura SemnE, 2004

36 A se vedea Zamfir Dumitrescu, *op. cit.*

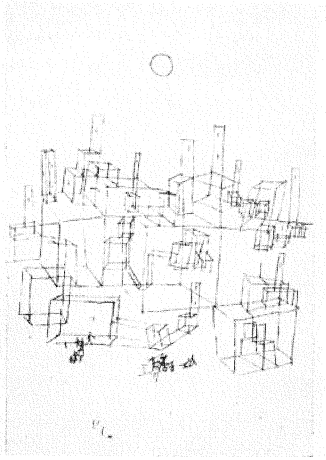
37 DEX 1998



il. 80: Rafael Sanzio, *Logodna fecioarei*, 1504



il. 81: Andrei Rubliov, *Sfânta Treime*, 1407



il. 82: Paul Klee, *Oraş cu turnuri de veghe*, 1929. Puncte de perspectivă multiple.

Perspectiva paralelă (axonometrică) este o modalitate de reprezentare a spațiului mai puțin comună, datorată neconcordanței imaginii obținute cu aspectele realității (il. 79). Distingem două tipuri: axonometria oblică („militară" și „cavalieră") și axonometria ortogonală (izometrică, dimetrică și anizometrică). Perspectiva paralelă este mai curând utilizată în desenul tehnic și în planșele de arhitectură deoarece nu determină modificări perspective, segmentele desenate permițând a fi cotate la scară. În artele plastice, ea apare în desenele parietale ori în miniaturile Evului Mediu și sporadic în perioada prerenașterii.

Perspectiva conică pare a fi modalitatea grafică de reprezentare a spațiului cea mai apropiată de percepția optică. Ca orice convenție, ea propune un sistem de reguli constructive, care în termeni generali, se rezumă la câteva aspecte:

- spațiul vizibil se consideră a fi un spațiu scenic, dispus frontal față de privitor
- punctul de convergență corespunde proiecției ortogonale pe linia de orizont a punctului de observație
- elementele compoziționale respectă regresia dimensională în profunzimea câmpului perspectiv
- claritatea elementelor scade dinspre primul plan spre planurile de adâncime
- face apel la un tip de construcție geometrică, mai mult sau mai puțin riguroasă în funcție de perioada istorică a artelor plastice, de cunoștințele de reprezentare perspectivă ale artistului și de interesul și rigoarea acestuia față de redarea spațiului fizic (il. 80).

Inversiunea perspectivală sau perspectiva inversă asigură o structură compozițional-spațială care aduce în planul vizibil planuri aflate în afara razei vizuale. Mai precis, punctul de convergență a liniilor de capăt se află „în ochiul privitorului" și nu pe linia de orizont (il. 81).

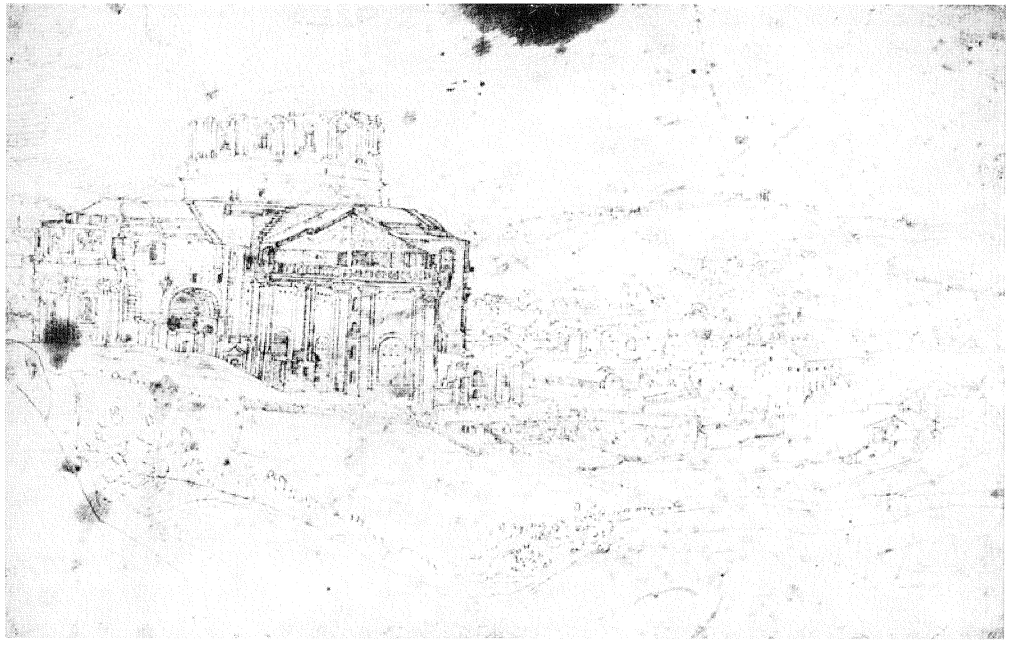
Utilizarea în desenul liber a diferitelor tipuri de structuri spațiale ține de opțiunea individuală și se supune, dacă putem vorbi de o subordonare, intenției de relevare sau atenuare a tridimensionalității. Până în Renaștere, artiștii foloseau în mod empiric observațiile făcute. În lucrările lor spațiul apare fragmentar iar soluțiile de rezolvare a volumetriei urmează traseul privirii, astfel încât, în aceeași compoziție există mai multe puncte de convergență. O practică frecventă premergătoare sistemului geometric-perspectiv, a fost aceea de a utiliza o verticală principală, excentrică sau centrală, ca loc de poziționare a punctelor de fugă multiple (il. 82).

Gradienții de lumină/valoare sunt treptele diferențiate de luminozitate ale planurilor dispuse în profunzime, a căror intensitate scade dinspre primul plan spre următoarele, și de asemenea, ale diferitelor obiecte care presupunem că aparțin aceluiași spațiu compozițional (il. 84).

Perspectiva aeriană se referă la regresia saturației cromatice în funcție de distanță, prin interpunerea straturilor atmosferice care alterează puritatea tonului. Odată cu îndepărtarea obiectelor de privitor, claritatea perceptivă scade și prin urmare reprezen-

tarea obiectelor aflate la distanță trebuie să țină cont de diminuarea contrastelor de valoare, a intensităților liniei de contur precum și a proiecției figurii pe fundal (il. 83).

În manifestările artistice contemporane, legile perspectivei par a fi în totalitate ignorate, dar apar cu fidelitate în realizările filmelor de animație 3D, performanțele tehnicii computerizate atingând cote remarcabile în descrierea spațiului.



il. 83: Anonymus Fabricy, *Perspectivă cu biserica Sf. Petru din Roma*, sec. XV

il. 84: J.A.Wolff, *Alexandru Cel Mare*, sec. XV. Gradienți de valoare.

Capitolul IV

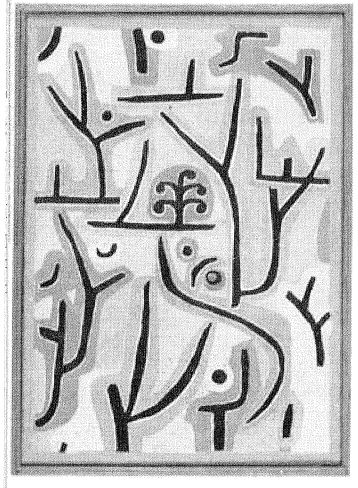
STUDIUL ŞI CONFIGURAREA FORMELOR TRIDIMENSIONALE ÎN PLAN BIDIMENSIONAL

1. Desenul de observaţie

Predecesorii noştri, a căror artă era tributară în totalitate sau parţial figurativului, considerau că natura oferă suficiente lecţii despre formă şi alcătuirea ei. Iată ce spunea Vasari: „... când desenul scoate cine ştie ce născocire din judecată, are nevoie ca mâna -prin învăţătură şi practică de ani îndelungaţi - să fie neşovăitoare şi în stare să deseneze şi să redea cât mai bine – cu peniţa, cu stilul de plumb, cu cărbunele, cu creionul sau cu orice altceva – orice lucru creat de natură; aceasta fiindcă atunci când inteligenţa dă naştere unor idei bine gândite şi pline de înţelepciune, mâinile acelea care s-au îndeletnicit ani întregi cu desenul, fac cunoscută desăvârşirea şi frumuseţea artelor, dar odată cu aceasta şi ştiinţa artistului." La rândul său, Goethe afirma, în lucrarea *Simplă imitare a naturii, manieră, stil,* că doar studiul esenţei naturii poate aduce perfecţiunea, îndepărtarea de natură conducând către manieră şi rutină lipsită de semnificaţii. O serie de artişti importanţi ai secolului XX şi-au clădit opera pe observaţii substanţiale asupra realităţii, cultivând, în etapele evolutive ale creaţiei lor rezultatele acestor studii, asimilându-le, prelucrându-le, transformându-le şi nu în cele din urmă revoluţionând arta. Fie că este vorba de pictori, sculptori sau graficieni, este de necontestat interesul pe care artiştii de vârf l-au manifestat pentru însuşirea desenului după natură.

Ne-am referit în capitolul III – *Elemente de morfologie a imaginii în desen* – la desenul perceptiv (analitic şi sintetic), acea categorie a desenului bazat pe relaţia vizuală nemijlocită cu lumea înconjurătoare. Acest tip de desen poate fi asociat desenului de observaţie prin intermediul căruia un artist reuşeşte să traducă corpurile tridimensionale în plan şi să codifice elementele spaţiului fizic în linii şi vectori. Nivelul receptării realului este diferit de la individ la individ, astfel că reprezentarea aceluiaşi subiect lasă loc suficient interpretării şi înzestrării cu valori personale a desenului, chiar şi atunci când se propune o analiză a formelor reale. Raportarea la un motiv concret, conduce actul de a desena spre un complex de repere şi acţiuni riguroase şi solide. Relaţia cu natura este un stadiu al cunoaşterii artistice necesar nu numai însuşirii desenului ci şi formulării şi limpezirii unor repere stilistice şi conceptuale proprii, chiar şi atunci când sunt folosite ca instrumente noile media, în locul vechilor creioane. Instruirea problematizată devine un factor de dezvoltare a personalităţii creatoare prin faptul că problematizarea implică situaţii noi, contradictorii, care sunt, conform studiilor de psihologie, factori motori în dezvoltarea gîndirii.

Desenul de observație, cu treptele sale aplicative, dezvoltă structurarea percepției prin alegerea structurilor din natură, atenția și acuitatea vizuală prin sesizarea detaliilor și identificarea structurilor complexe, perceperea spațiului și a corpului în trei dimensiuni, face posibilă conversia grafică a volumelor în două dimensiuni, dezvoltă nivelul de abstractizare și simbolizare cu ajutorul elementelor vizuale, antrenând inteligența și nu în ultimul rând deschide calea originalității prin utilizarea inventivă a bagajului vizual.



il. 85: Paul Klee, *Parc în Lu(cerna)*, 1938. Linia-obiect.

2. Linia în configurarea spațiului plastic

Configurarea spațiului plastic începe de la trasarea unei linii. *Linia* este unidimensională, referirea la ea făcându-se prin indicarea unei direcții, a celor două sensuri de mișcare și aprecierea unei lungimi. O linie deschisă prezentă în aria compozițională va împărți în mod relativ suprafața de lucru, fiind percepută, de obicei ca un element activ optic, poziționat fie „în fața" suportului presupus a fi un fundal, fie citit ca o incizie operată în el. Din punct de vedere al percepției vizuale, nu se poate vorbi de o reprezentare strict plană, deoarece orice urmă trasată pe un suport intră în dialog cu cadrul de referință (suportul fizic). Poziționarea față de limitele fizice ale acestuia, formatul și dimensiunile influențează sensul lecturării acestui element.

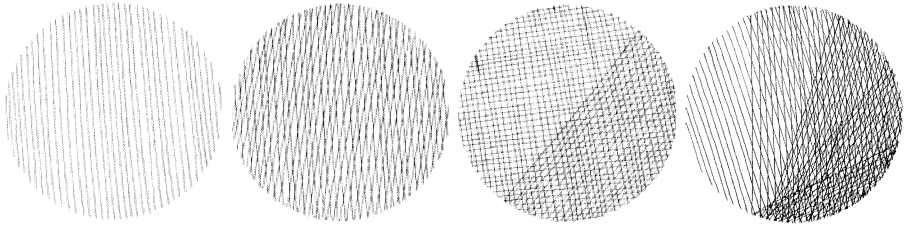
Linia – ca element cheie în reprezentarea grafică, poate îndeplini funcții distincte în economia imaginii și a reprezentării spațiului. Conform observațiilor lui Arnheim, nici un element vizual nu se poate sustrage interpretării lui în cadrul distincției dintre obiecte și spațiul gol din jurul lor. Astfel, orice linie poate fi interpretată ca un element fie el și „rezidual" al realității fizice. Arnheim consideră că linia se prezintă în trei moduri fundamental diferite: linie-obiect, linie de haşură și linie de contur[1].

Linia-obiect desemnează capacitatea de figurare a elementelor lineare singulare sau asociate, cu o forță vizuală autoexpresivă. Există o lege a simplității în virtutea căreia ochiul percepe combinațiile de linii ca fiind grupuri de elemente autonome sau le interpretează ca fiind obiecte cu o semnificație referențială. Dacă mai multe linii determină o configurație mai ușor de perceput decât presupune citirea fiecărui element în parte atunci ea va fi privită ca o suprafață articulată coerent şi nu ca sumă a acestor linii. De exemplu, descrierea liniară a unui copac este percepută ca fiind desenul unui copac și nu suma unor linii individuale. Liniile obiect pot fi linii deschise sau închise, termenii referindu-se la descrierea formelor și desenarea unor semne grafice de tipul „linie dreaptă", „cerc", „dreptunghi" și nu la denumirea intensității valorice a acestora (il. 85).

Citirea grupată a liniilor care capătă o semnificație aparte are loc și în cazul *liniei de haşură* (il. 86, 87). Privită ca o macrostructură, suprafața haşurată ne semnalează alăturarea și intersecția pe mai multe direcții și densități a unităților lineare. În reperzentarea spațiului, linia de haşură este relevantă pentru sugestia adâncimii și a reliefului

1 Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, București, Editura Meridiane, 1979, pag. 222 și urm.

obiectelor, fiind folosită într-o varietate de modalități-mono și pluridirecționale. Este utilizată nu numai în desenul „de șevalet" ci și în tehnicile gravurii. Tehnica haşurării este întrebuințată cel mai adesea în delimitarea raporturilor tonale (de lumină - umbră) prin posibilitatea modelării volumelor în trepte valorice extrem de fine.

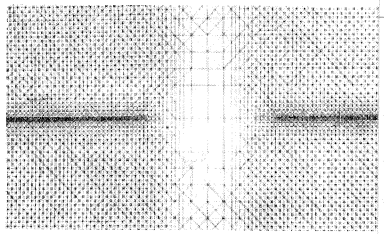


Linia de contur poate fi comparată cu linia obiect atunci când ea se află în prezența altor linii obiect. În acest caz, suprafața din interiorul unui desen liniar care reprezintă o formă închisă, este percepută ca aparținând planului de fundal. Prin urmare, linia descrie o „suprafață goală" în raport cu fondul.

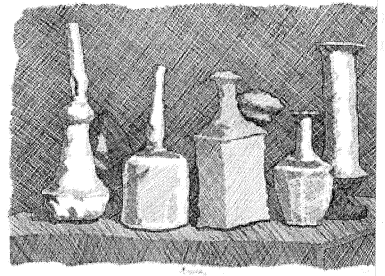
Izolarea aceleași forme crează o percepție diferită. Luând ca exemplu trasarea unui cerc pe un fond alb, Arnheim arată că „suprafața împrejmuită de buclă dă impresia unei densități mai mari decât cea din exterior, ne apare mai consistentă pe când fondul este mai nedeterminat, mai puțin fixat într-un anumit plan stabilit"[2]. Referitor la modul în care privim lucrurile, părerile sunt împărțite. Unii psihologi susțin că această impresie s-ar datora experiențelor noastre vizuale anterioare momentului, mai precis modului în care suntem obișnuiți să receptăm obiectele fizice în raport cu mediul „gol" înconjurător. Alți autori, conform studiilor experimentale, susțin că factorii fiziologici ce stau la baza procesului conceptual sunt cei care influențează percepția, independent de cunoștințele noastre anterioare.[3] În acest caz linia este percepută ca aparținând formei, fiind legată optic de suprafața pe care o mărginește. Suprafețele mari, golite de accidente vizuale, au un aspect mai curând dematerializat, fiind asociate în compoziție cu golurile. Artiștii moderni fac uz de această caracteristică în intenția de a diminua adâncimea și materialitatea obiectuală.

Linia de contur are o influență directă prin exercitarea unei tensiuni vizuale asupra suprafeței interioare delimitate. Aceasta este invers proporțională cu mărimea distanței dintre limitele conturului. Cu cât suprafața este mai mare cu atât influența liniei exterioare este mai puțin pregnantă. Consistența formei, atât de specifică desenelor postmedievale, este obținută prin reuniunea dintre linia de contur ce decupează suprafețe relativ mici și *textura* care este folosită pentru obținerea sugestiei de volum și spațiu. Textura crează impresia comprimării ariei, dacă este aplicată în interiorul formei și contribuie la consolidarea figurii percepută ca element pozitiv (plin) (il. 88).

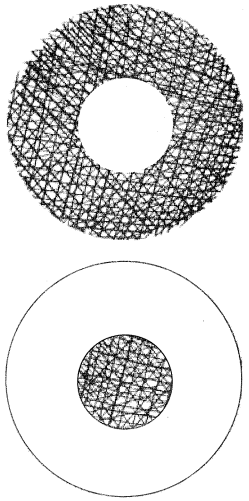
Aplicată în exteriorul unei figuri reprezentate pe un fond nemodulat, textura pare să preia linia de contur, suprafața limitată fiind percepută ca element negativ (gol). Suntem, cu aceaste mențiuni, pe teritoriul *raportului* dintre *figură* și *fond*.



il. 86: Lev Nusberg, *Cruce*



il. 87: Morandi, *Natură statică*



il. 88: Raportul figură - fond

2 Idem, pag. 224

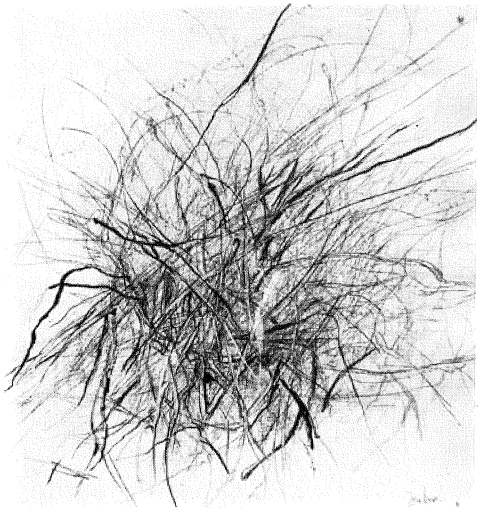
3 Ibidem, pag. 224

4 Vezi Rudolf Arnheim, *op. cit.*, cap. V. *Spațiul*

Studiul elementelor de limbaj

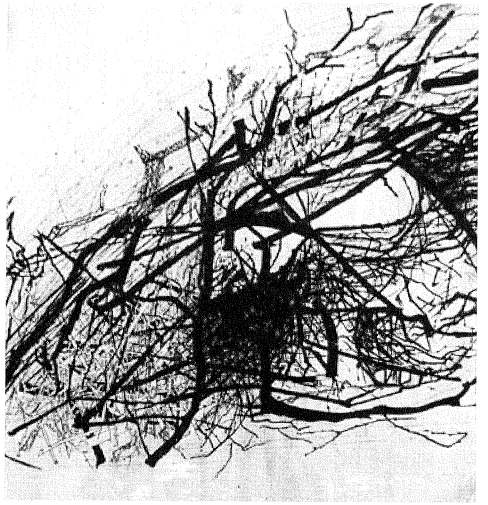
Temă aplicativă: studiu compozițional după un mănunchi de crengi.

Factorul de expresie plastică este linia. Factorii de organizare compozițională avuți în vedere sunt raportul plin-gol și raportul pozitiv-negativ.



il. 89: Ioan Indru, student anul I grafică, *Crengi*, 1994

il. 90: Csillag Istvan, student anul I grafică, *Structuri vegetale*, 1994



il. 91: Csillag Istvan, student anul I grafică, *Crengi*, 1994

il. 92: Csillag Istvan, student anul I grafică, *Structuri vegetale*, 1994

3. Procedee de reprezentare a spațiului în desen

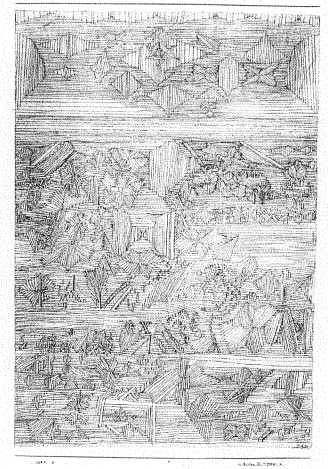
Actul perceptiv al coordonatelor spațiale are loc de timpuriu în dezvoltarea psihică a individului, dar transferul datelor percepute, în planul imaginii – ca obiectivare plastică, necesită un proces mai îndelungat. Formarea schemelor mentale, configurative, necesare imaginării și redării prin mijloacele desenului a datelor realității, presupune alături de coordonatele spațiale și dimensiunea temporală. Parcurgerea fizică a distanțelor face posibilă cuprinderea în aria vizuală a tuturor planurilor unui corp.[4] Pentru a pune în relație diferitele părți ale unui obiect, și a acestora cu întregul, artistul are nevoie de înțelegerea *structurilor interne, constructive* ale formelor. Redarea caracteristicilor tridimensionale ale spațiului și ale obiectelor implică vizualizarea *poziției relative a corpurilor, a mărimilor și proporției segmentelor componente*. Aceste deprinderi se formează prin antrenarea aptitudinilor perceptive și aprofundarea tehnicilor grafice de reprezentare în desenul de observație.

Procedeele de reprezentare a spațiului în desen sunt cele referitoare la modul în care datele realității fizice pot fi transferate în planul bidimensional al desenului, prin echivalentele grafice ale coordonatelor spațiale. Procedeele ce crează iluzia adâncimii sunt: *perspectiva, valoratia, diminuarea* sau *accentuarea formelor* și *contrastelor, eliminarea zonelor* sau a *detaliilor nesemnificative* în favoarea *expresivității*. Toate acestea vizează în fond alți factori importanți care concură la definirea caracteristicilor spațiale: *volumul, lumina, dinamica și pregnanța vizuală, echilibrul compozițional, contrastul.*

Perspectiva constă în reprezentarea în proiecție a obiectelor tridimensionale pe o suprafață plană, operație bazată pe un sistem constructiv logic.[5] Știm că forma unui corp și plasarea lui relativă în spațiu este determinată de trei dimensiuni geometrice (lungime, lățime, profunzime). Pentru a sugera orientările spațiale ale planurilor, în prima fază a studiului este recomandată desenarea corpurilor prin transparență, asfel încât poziționarea și proporția obiectelor sau personajelor într-un spațiu să corespundă percepției unei situații tridimensionale.

În atelier, aplicarea legilor perpectivei se face în mod practic, pe baza observațiilor asupra obiectului/modelului supus atenției. Trebuie să precizăm că metodele prezentate nu se referă la raportări ale segmentelor determinate numeric, cum se întâmplă, de pildă, în sistemul renascentist pe care l-am enunțat în paginile anterioare și nici la sistemele de reprezentare ale geometriei descriptive, ci ele au un caracter flexibil, deschis exigențelor creative. Expunerea celor trei modalități de reprezentare a corpurilor în perspectivă pleacă de la necesitatea obținerii în desen a unui spațiu unitar și sugestiv tridimensional.

Nu ne propunem aici o analiză aprofundată a metodelor geometrice de reprezentare a spațiului, în sensul prezentării construcției ce implică calculul matematic așa cum au conceput-o artiștii-inițiatori ai perspectivei, o incursiune extrem de documentată fiind



il. 93: Paul Klee, *O grădină pentru Orfeu*, 1926. Densitățile lineare sugerează relief tridimensional.

5 Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual*, București, Editura Meridiane, 1995, pag. 228.

Vezi și cap.III. 4.3. *Spațiul plastic iluzionist*, pag.46

6 Linia de orizont desemnează nivelul de la care privim motivul iar punctul de fugă este raza vizuală monoocular, perpendiculară pe aceasta

lucrarea *Ars Perspectivae* pe care am menționat-o deja, ci mai curând indicarea câtorva modalități de redare a adâncimii prin desen, necesare practicii de atelier.

Să considerăm planul desenului un plan asemenea ecranului de selecție, acesta decupând un fragment de realitate. Se pleacă de la observația că unghiul de vedere al privitorului rămâne fix în raport cu tabloul/cadrul de selecție. Vom considera spre exemplificare un cub plasat pe un plan orizontal și vom evalua trei posibilități de reprezentare ale acestuia, cu ajutorul perspectivei convergente ale spațiului piramidal.

3.1. *Perspectiva cu un punct de fugă*

Cubul este așezat vertical-frontal, baza fiind paralelă cu marginea cadrului de selecție. Vom folosi convergența muchiilor cubului către un punct unic, aflat pe linia de orizont[6], atâta vreme cât cubul rămâne cu o față paralelă cu planul frontal în care se află privitorul/desenatorul. În această situație, vizibile sunt doar două suprafețe, în condițiile alcătuirii cubului dintr-un material opac. Situația limită în care reprezentarea va recurge la un singur punct de convergență este cea în care una din muchiile planului frontal devine coliniară cu muchia aflată în perspectivă, această direcție fiind perpendiculară pe linia de orizont. Dimensiunile muchiilor reduse în adâncime se stabilesc cu ajutorul unei vergele, prin raportarea la una dintre muchiile pătratului frontal. (fig. 3)

3.2. *Perspectiva cu două puncte de fugă*

Translăm cubul spre dreapta, astfel încât, privind înainte, acesta să fie dispus în afara razei vizuale principale (perpendiculară pe linia de orizont). Privirea periferică sesizează însă o a treia suprafață, imaginea fiind imperfect definită. Pentru a transpune în desen această imagine clară, e nevoie să ne îndreptăm privirea spre obiectul perceput. Odată cu această mișcare, planul de referință se schimbă, astfel încât cubul „se reașază" față de cadrul dreptunghiului. Pentru a defini grafic această postură a cubului vom apela la perspectiva cu două puncte de fugă. Numite puncte de distanță, ele sunt situate virtual pe linia de orizont, de o parte și de alta a razei principale de vedere și direcționează dreptele (muchiile cubului) astfel încât acestea determină un unghi oarecare în raport cu orizontala plasată la baza cubului. Patru din cele 12 muchii ale cubului rămân verticale și perpendiculare pe planul orizontal/suport. (fig. 4)

3.3. *Perspectiva cu trei puncte de fugă*

Este utilizată în reprezentarea volumelor care presupun fie o dimensiune ce depășește statura umană și prin urmare apar modificări perceptive ale verticalelor (desenarea clădirilor), fie când obiectele sunt așezate înclinat față de un plan orizontal. Dacă în perspectiva cu două puncte de fugă, avem două centre focale dispuse pe orizontala aflată la înălțimea ochilor observatorului, fuga perspectivă trifocală presupune încă un punct de convergență pe o linie verticală ce indică poziția privitorului în raport cu planul de referință. Punctul se află deasupra orizontalei principale dacă obiectele au limitele formei

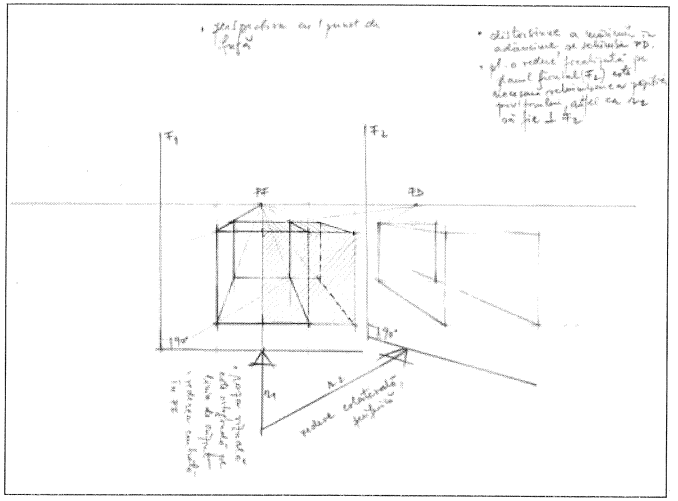


fig. 3 - perspectiva cu un punct de fugă

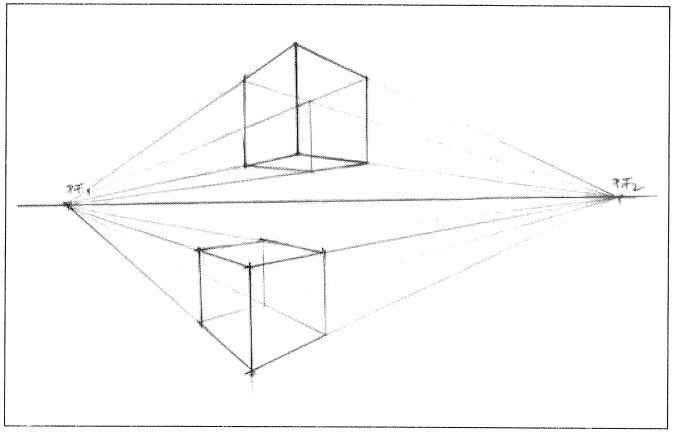


fig. 4 - perspectiva cu două puncte de fugă

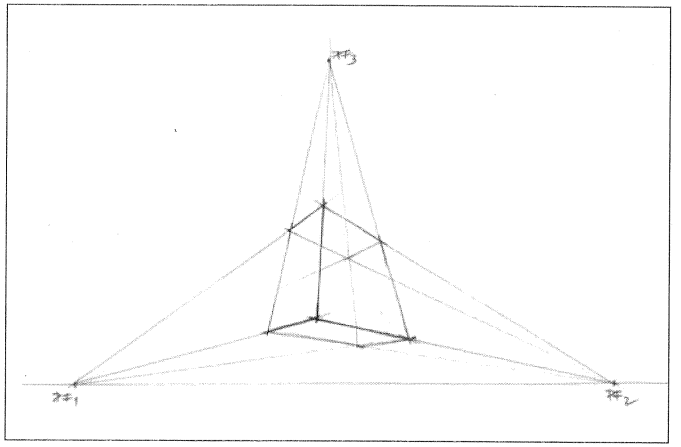


fig. 5 - perspectiva cu trei puncte de fugă

deasupra înălțimii privitorului („perspectiva broaștei" sau „la firul ierbii") și sub orizontala principală dacă obiectele sunt privite de la un nivel aflat deasupra lor. (fig. 5)

4. Etape ale desenului: Sinteză, analiză, sinteză

Reprezentarea oricăror lucruri sau ființe îmbracă forme variate, de la schițarea sumară a câtorva indicii semnificative, la înfățișarea tuturor detaliilor vizibile. Intenția de a reda în desen caracteristicile structurale și morfologice cât mai aproape de realitate trebuie să fie secondată, în vederea reușitei, de o metodă de lucru care să includă o componentă perceptivă și una motorie.

Analiza elementelor spațiale, a raporturilor de distanță și proporție relative, precum și a scării valorice, presupune parcurgerea câtorva pași. O tematică instructivă, în vederea învățării unor procedee și tehnici de reprezentare, este orientată, în general, către analiza corpurilor naturale și artificiale, în atelier și în plain-air.

Caracteristicile plastice ale formelor se datoresc în bună parte luminii, care face posibilă receptarea vizuală a corpurilor și formarea imaginilor. Soluțiile plastice ce apar în desen și care sunt, parțial, comune tuturor artelor vizuale, evidențiază două aspecte:

- calități ale formei generate de diferite atitudini ale artistului față în față cu natura: *imitare*, *idealizare*, *deformare*, pe de-o parte precum și de *contrastul tonal* al raportului dintre lumină și umbră pe de altă parte
- calități ale suprafeței plastice datorate *texturii*, *raportului cantitativ* și *calitativ* de *distribuție a elementelor în pagină*, precum și aspectelor diferitelor materiale.

Un program de studiu complex (nu neapărat complet) are, în general, următoarea tematică:

- Forme geometrice și mulatorii. Analiza și reprezentarea spațiului și volumului
- Forme anatomice-mulaj și model viu, analiză și reprezentare
- Peisajul-studiul perspectivei, elemente de vocabular plastic, reprezentare și interpretare
- D'apres-ul (variații stilistice)
- Semnul grafic-limbaj și semnificație
- Intervenția, interpretarea, deconstrucția, reconstrucția-procedee de dezvoltare a creativității

Însușirea vocabularului plastic, indispensabil exprimării vizuale, se derulează concomitent cu studiul formelor și a relațiilor spațiale dintre acestea. Vom trece în revistă câteva dintre aceste teme, cu aplicații pe care le considerăm oportune în deprinderea unei bune practici a desenului.

Indiferent care este drumul ales, sesizăm că în cazul studiilor de desen mai elaborate, așa zis „de durată", există cel puțin trei momente comune oricărei abordări „procedurale" și tehnice:

- *faza geometrică* – un moment de sinteză, de fixare a trăsăturilor caracteristice întregului, care generează o abstracție a formei,
- *faza analitică* – etapă de analiză a detaliilor,
- *faza de sinteză* – un moment final, de subordonare a detaliilor, din nou, în favoarea întregului.

O construcție bazată pe reducții geometrice oferă desenatorului câteva avantaje: în primul rând simplifică citirea și înțelegerea celor mai complexe și sofisticate forme, prin reducerea acestora la planurile generale. Ochiul este învățat să sesizeze trăsăturile definitorii ale corpurilor și să le transfere în desen, cu ajutorul figurilor plane. Această metodă facilitează trecerea de la volumele fizice tridimensionale la structurile bidimensionale. Asocierea desenului cu geometria nu este întâmplătoare dacă ținem cont că această disciplină studiază tocmai formele, proprietățile corpurilor și raporturile lor spațiale. Față de disciplina geometriei, studiul desenului artistic permite asumarea unor libertăți de expresie și abateri de la precizia matematică în favoarea expresivității plastice, deși nu puțini sunt artiștii care fascinați de armonia formelor regăsită în Natură, și-au fundamentat cercetările pe legile proporțiilor.

Pentru o mai bună înțelegere a alcătuirii întregului unui corp, William Hogarth propunea artistului următorul exercițiu de raportare la modelul sau motivul ales:

„Să ne închipuim că fiecare obiect ar fi golit de conținutul său, astfel să nu-i rămînă decît un înveliș subțire, o cochilie care să corespundă exact atît în suprafața sa internă cît și în cea externă, cu forma obiectului însuși; să presupunem că acest înveliș ar fi alcătuit din fire foarte fine, strîns unite și la fel de clar vizibile, indiferent dacă ochiul le-ar observa dinafară sau dinăuntru; vom constata atunci că reprezentările celor două suprafețe ale cochiliei vor coincide în mod firesc.

Același cuvînt, înveliș, ne va face să vedem întocmai ambele fețe. (...) cu cît vom concepe mai adesea obiectele după modelul cochiliei, cu atît ne vom ușura mai mult și vom defini mai bine reprezentarea fiecărei părți și a suprafeței obiectului privit, dobîndind astfel o mai bună cunoaștere a întregului căruia îi aparțin, căci imaginația va pătrunde în mod natural în spațiul gol dinăuntrul acestui înveliș și de acolo, ca dintr-un punct central va privi întregul din interior și va evidenția atît de puternic părțile corespondente opuse încît va reține ideea înregului și ne va face să stăpînim sensul fiecărui aspect al obiectului, ca și cum i-am da înconjur și l-am privi dinafară."[7]

Pentru reprezentarea mimetică a realității, exercițiul lui Hogarth este un ajutor. Înțelegerea completă a unui obiect presupune însă și o pătrundere în intimitatea structurală, desenatorul având posibilitatea să exploreze nu numai învelișul, cochilia vizibilă, ci și universul ascuns privirii. Investigarea lăuntrică cu ochiul minții permite, în cazul desenului figurativ, anumite libertăți de expresie în ceea ce privește utilizarea elementelor de limbaj, fără a fi alterată recognoscibilitatea obiectelor reprezentate.

7 William Hogarth, *Analiza frumosului*, Editura Meridiane, București, 1981, pag. 40, 41 și urm.

Țesătura elementelor de forță interne conferă, așa cum am arătat în capitolele precedente, identitatea unei figuri și o face diferită de alte forme asemănătoare, ce aparțin aceleași categorii. Structura internă facilitează reactualizarea modelului în memoria vizuală, în absență, și face posibilă reprezentarea lui tridimensională atât la nivel mental cât și al reproducerii prin desen. La formele bidimensionale, structura poate fi imaginată ca o rețea de axe, desfășurată în plan, care modelează reperele exterioare ale figurii prin diferențele lungimilor, a lățimilor și a orientărilor acestora pe axele verticale și orizontale. Structura corpurilor volumetrice poate fi asociată unei schele a căror axe sunt multiorientate spațial, axe ce stabilesc nu numai punctele de tensiune ale conturului exterior al formei ci oferă informații și despre depărtarea sau apropierea acestora de privitor. Această „schelă" este necesară desenării, prin transparență, a corpurilor geometrice și a secțiunilor operate în aceste forme, permițând intervenții multiple în divizarea volumelor, a recompunerii părților și obținerea unor forme plastice inedite și spectaculoase.

Analiza structurală atinge, pe parcursul alcătuirii desenului, câteva stadii în care imaginea este fixată bidimensional, schema grafică în două dimensiuni fiind aici o premiză constructivă. Obiectele se construiesc din plan general către particular și din interior către exterior.

Inovator în ceea ce privește regândirea formei, plasticității și spațiului în arta modernă, Cézanne, de pildă, reducea toate formele percepute în natură la corpuri de rotație: sferă, con sau cilindru.[8] Deși studiile sale asupra formelor par a fi mai mult de natură intelectuală, ele sunt în fond rezultatul unui act perceptiv atent desluşit și ulterior elaborat. André Lhote îmbrățișează această viziune și ilustrează un demers al geometrizării prin reprezentările grafice a trei ipostaze de luminare a sferei, cilindrului și conului, numindu-și exercițiul „teoria celor trei contururi". Pentru Lhote „[...] orice formă vie – corp uman, trunchi de arbore, scoică – este compusă dintr-o serie de sfere, cilindrii și conuri racordate printr-o suită de treceri muzicale. Totul se angrenează și se combină pe un ritm elicoidal".[9]

O altă proiecție geometrică, derivată din cea a demersului cézannian, este cea a formelor prismatice, unghiulare. Practic în desen cele două abordări pot coexista pentru a surprinde diferențiat tipologia formelor.

Conversia geometrică joacă, apoi, un rol important în formarea structurilor perceptive. Deprinderile crează în timp un sistem individual de receptare și înțelegere a imaginii desenate, plane, fie ca un substitut al unui fragment de realitate, fie ca o realitate în sine. În desen, acestei realități îi este retrasă spațialitatea fizică în coordonate bidimensionale, prin transferul datelor percepute. Educarea percepției, în cazul unui desenator profesionist, devine o necesitate în vederea organizării și proporționării rapide a datelor figurate, a formării unui sistem de lucru aplicabil oricărei interpretări plastice.

Abordarea geometrică asigură și retenția informațiilor vizuale în memorie. Devine astfel posibilă, prin constituirea acelor concepte vizuale, actualizarea datelor obser-

8 André Lhote, *Tratat despre peisaj și figură*, Editura Meridiane, București, 1969, pag. 48

9 Idem, pag.49

vate, ori de câte ori artistul imaginează pe de-o parte forme care au corespondent în realitatea fizică, fără ca obiectele concrete să se afle în fața sa și pe de altă parte, forme ce aparțin lumii imaginare. Metodele geometrice ale perspectivei liniare servesc exprimării celei de-a treia dimensiuni într-o suprafață plană, mai precis, creării acelei iluzii a spațiului fizic.

Urmând fazele de asimilare graduală ale construcției formei, expresivitatea și interpretarea morfologică devine un scop ce urmează studiului de observație, diminuându-se astfel apariția unor mecanisme artificiale, în formarea imaginilor lipsite de un potențial de comunicare. Problemele legate de compoziție sunt enunțate și asimilate simultan, într-un demers instructiv, ce permite o evaluare referențială și facilitează apariția formelor abstracte de reprezentare. Trecerea de la desenul figurativ la cel abstract sau de la studiul după natură la compozițiile independente de orice referință la aceasta, poate fi inițiată prin epurări de ordin sintetic ale formelor naturale. Primul pas către abstractizare este cel al stilizării formelor, al simplificării. Să remarcăm că vom descoperi, de asemenea, aspecte ale abstracțiunii în stadii nefinalizate ale desenului. Folosind conștient o metodă de lucru întemeiată pe judecăți de valoare, pe comparații analitice ale elementelor plastice, demersul căutărilor cu ajutorul desenului urmează calea percepției vizuale și pornește de la planurile generale către aspectele particulare.

4.1. Faze ale desenului

Fazele de constituire ale desenului sunt consubstanțiale etapelor prin care trece acesta (sintetică, analitică și sintetică) și se ordonează asemeni ridicării unei clădiri: amplasare, fundație, structură, ridicarea zidurilor, finisaje interioare și exterioare. Corespunzătoare acestor trepte, în elaborarea unui studiu după natură/model, ar fi:

a) *Faza geometrică*
- încadrarea și plasarea formelor în pagină
- stabilirea structurii compoziționale și a direcțiilor planurilor în spațiu
- construcția formelor
- stabilirea proporțiilor
- perspectiva

b) *Faza analitică*
- definirea detaliilor
- valorația

c) *Faza de sinteză*
- potențarea expresiei plastice
- accentuări sau estompări ale valorilor, contrastelor și detaliilor

Pentru exemplificare, vom lua în discuție realizarea unui studiu de observație, având ca subiect natura statică.

a) Faza geometrică

• *încadrarea şi plasarea formelor în pagină*

În cazul unui studiu de desen de observaţie, organizarea unităţilor vizuale porneşte de la selecţia unui fragment de realitate, numit *cadru de selecţie*. Exerciţiul efectuat cu ajutorul unui vizor (ecran redus la scară a suportului) asupra unei naturi statice pune în evidenţă multiplele soluţii compoziţionale pe care le poate avea în vedere desenatorul. Mişcările pe care observatorul le face sunt similare cu cele ale utilizării unei camere de luat vederi (de transfocare şi travelling). Apropierea sau distanţarea vizorului de ochi evidenţiază în ecranul de selecţie dimensionarea ansamblului, respectiv mărimea obiectelor ce urmează a fi transpuse în desen. Translarea pe axele orizontale şi verticale permite echilibrarea subiectului în pagină, la îndemână stând distribuirea obiectelor (pe coordonatele stânga - dreapta, sus - jos), în funcţie de centrul principal de interes şi de subordonarea centrelor secundare, relaţie ce asigură desfăşurarea unui traseu de citire a imaginii în trepte succesive. La încadrarea şi dozarea elementelor ce populează aria imaginilor, sub aspectul echilibrului, desenatorul trebuie să ia în calcul şi etapele ulterioare, în principal reliefarea volumelor cu ajutorul valoraţiei (dacă îşi propune aşa ceva), deoarece plasarea centrului de interes şi ponderea intensităţii valorilor pot aduce modificări considerabile în poziţionarea obiectelor în pagină, faţă de fragmentul „preselectat".

De un real folos sunt schiţele premergătoare studiului, în care sunt fixate chiar şi cu aproximaţie, zonele de interes, cele de contrast şi repartizarea valorilor.

Pentru dobândirea „simţului compoziţional", un exerciţiu extrem de util şi amuzant este recompunerea, prin simple decupaje, a unor imagini existente, urmărindu-se redistribuirea centrelor de interes în spaţiul plastic, mărind dimensiunile relative ale obiectelor din imagine şi schimbând poziţia acestora în raportul spaţial sus-jos, stânga-dreapta.

• *structura compoziţională şi direcţiile planurilor în spaţiu*

Odată stabilite aceste lucruri, desenatorul purcede la primele notaţii pe coala de hârtie. Ceea ce a fost observat este transpus printr-o schemă sumară, cu o linie fină, puţin intensă. Desigur, temperamentul artistic primează în faţa oricărei sugestii de natură didactică aşa încât această recomandare se poate transforma într-o notă impestoasă. De orice natură ar fi, mai delicată sau mai agresivă, rolul acestei etape este de a tatona poziţia, relaţionarea şi proporţia obiectelor în pagina de lucru şi de a antrena ochiul într-un exerciţiu de observaţie.

Faţă de cadrul selectat, desenatorul îşi rezervă uneori libertatea de a opera modificări ale distanţelor dintre obiecte, în vederea obţinerii unui echilibru optic adecvat. Totodată el poate opta pentru mărirea sau diminuarea dimensiunilor segmentelor măsurate pentru a obţine un efect spaţial mai pronunţat.

• *construcția formelor, stabilirea proporțiilor*

Următorul pas în derularea desenului este construcția propriuzisă, făcând apel la *geometrie* și *perspectivă*. Simplificările de natură geometrică facilitează deslușirea cu ușurință și a altor forme complexe, înlesnind ulterior și abordarea figurii umane. În acest stadiu are loc consolidarea imaginii prin organizarea figurilor în pagină, prin determinarea raporturilor spațiale între obiecte, vizualizarea proporțiilor și întregirea formelor amplasate anterior, în regim de provizorat.

Metoda de incursiune în analiza formelor și reprezentarea lor ține, în cele din urmă, de intenția stilistică a celui ce practică desenul. Pentru un grafician, modul cel mai la îndemână de a începe un studiu este construcția liniară care așează formele în cadru cu ajutorul unor axe auxiliare. Acestea ajută, prin observație liberă și măsurători la distanță, (cu o vergea), la stabilirea locului obiectelor, ce urmează a fi înfățișate și a proporțiilor relative ale acestora.

Un pictor care apreciază îndeosebi vibrația luminii, poate să demareze studiul prin așezarea unor pete de valoare, echivalente eboșei din pictură, asupra cărora să revină cu precizări ale formelor și accentuări ale valorilor, alternând vibrația tonului cu vibrația liniară.

În faza geometrică se înscrie și trasarea structurilor de bază ale corpurilor studiate, desenatorul apelând la câteva măsurători necesare. Cu ajutorul firului cu plumb, al unei vergele și cu o observație atentă, el stabilește mărimea obiectelor în funcție de dimensiunea frontului de lucru, alegând de regulă, o unitate de masură din rândul segmentelor medii ce intră în alcătuirea corpurilor. Modulul ales va servi determinării comparative a dimensiunilor obiectelor și a segmentelor fiecărui obiect în parte.

Odată relaționate și spațiate obiectele prind contur. Construcția se realizează prin transparență pentru a putea vizualiza locul relativ ocupat și a permite corecții ale perspectivei, evitând intersecții sau suprapuneri nedorite. Liniile ce notează direcțiile diferitelor planuri pot fi trasate cu prelungiri, figurându-se o structură ordonatoare, care permite poziționarea obiectelor unul în raport cu celălalt și care imprimă dinamică imaginii. În același scop este utilă, de asemenea, trasarea unor axe auxiliare verticale și orizontale.

Reprezentarea obiectelor tridimensionale în plan recurge la legile perspectivei[10].

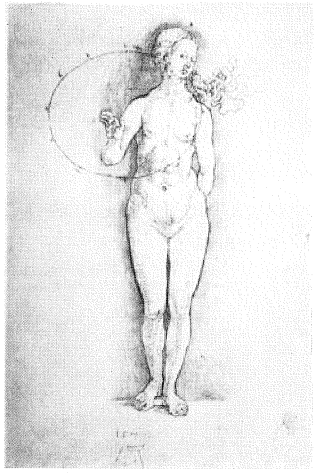
În vederea pregătirii etapei următoare de lucru, linia de construcție poate fi amplificată prin modulare, dacă aceasta va îndeplini un rol în expresia finală a desenului, sau poate fi estompată dacă masa de valoare va încorpora complet conturul. Modularea liniei se realizează prin intensificări parțiale ale ductului, prin întreruperi sau îngroșări.

b) Faza analitică

• *definirea detaliilor*

În acestă etapă observatorul-desenator studiază caracteristicile obiectelor supuse atenției. El va reține din analiza formelor acele aspecte pe care le consideră importante din punct de vedere plastic. Aceste aspecte sunt relevante din perspectiva redării

10 Vezi cap. IV.pag. 69-75



il. 94: Albrecht Dürer, *Nud*, 1500. Desen linear.

il. 95: G.B.Castiglione, *Fecioara cu Pruncul*, sec. XVII. Desen pictural

volumului, a adâncimii dar şi a factorilor vizuali care contribuie la generarea unui repertoriu de elemente care particularizează desenul la nivelul expresiei. Ne referim aici la lumină, contrast, scară valorică, evidenţiate cu ajutorul valoraţiei şi la procedeele tehnice, determinate de particularităţile vizuale ale fiecărui material şi instrument în parte. Formele devin inteligibile prin nuanţarea şi potenţarea elementelor vizuale.

Vom reaminti cele două orientări identificate de Wölfflin în cartea sa *Principii ale istoriei artelor*[11]: stilul liniar şi cel pictural, deoarece ele contribuie, la nivelul morfologiei imaginii, la alegerea mijloacelor şi procedeelor ce stau la dispoziţia artistului, incluse fiind manevrarea semnelor plastice, a ustensilelor şi a tehnicilor desenului. În etapa analitică, modul în care este aşezată valoraţia dă expresie uneia dintre cele două viziuni.

Desenul grafic este prin excelenţă un desen linear, reductibil la extrem de puţine mijloace. Linearitatea se referă pe de-o parte la utilizarea preponderentă a liniei şi, pe de altă parte, la claritatea exprimării plastice. Formele sunt bine conturate, definite cu ajutorul unei valoraţii ce reliefează planurile, contrastele sunt net delimitate şi ierarhizate în funcţie de luminozitatea valorilor. Linia poate fi prezentă şi în aşezarea valoraţiei prin tehnica haşurii. Delimitarea formelor în întregime prin contur şi umbre este mai curând un act datorat reprezentării cerebrale, decât operaţiei sensibile de surprindere a fenomenelor luminoase (il. 94). Desenul linear este mai adecvat exprimării plasticităţii volumelor, prin investigarea raporturilor de intensitate luminoasă ce aparţin suprafeţelor obiectelor (umbre purtate) şi a umbrelor aruncate de acestea. Elementele cheie sunt *linia* şi *contrastul valoric*.

Desenul pictural face uz cu precădere de masele tonale, de contraste diminuate şi de vibraţia luminii, obţinute cu ajutorul petei. Linia joacă un rol secundar şi ea vine să enunţe sau să precizeze, pe alocuri, conturul formelor. Desenul pictural dizolvă conturul, importante fiind pasajele şi fuziunea dintre forme în favoarea atmosferei. Acest tip de desen este mai apropiat de realitatea perceptivă, ochiul nesurprinzând simultan totalitatea însuşirilor acesteia, ci numai ca urmare a unei explorări vizuale succesive. Elementele cheie ale desenului pictural sunt *pata* şi *pasajul* (il. 95).

Departajarea celor două stiluri nu este în realitate atât de categorică, modalităţile de abordare în desen interferând adesea.

Detalierea prin linie poate premerge intervenţiei de aşezare a intensităţii umbrelor sau poate fi concomitentă cu aceasta. Tipul de analiză morfologică este dictat de pragul de expresivitate pe care şi-l proiectează desenatorul şi de punerea în valoare sau diminuarea vizibilităţii tehnicii de lucru şi a semnelor grafice întrebuinţate.

Pentru realizarea unui studiu ce propune redarea cu minuţiozitate a diferenţelor de intensitate a umbrelor printr-o paletă cât mai variată de griuri, se poate apela, ca mod de lucru, la identificarea şi numerotarea, într-o schiţă, a tuturor treptelor de intensitate reperate în natură. Pot fi evitate astfel repetiţii redundante ce ar conferi desenului o tonalitate generală uniformă, fiind totodată posibilă o subordonare coerentă a

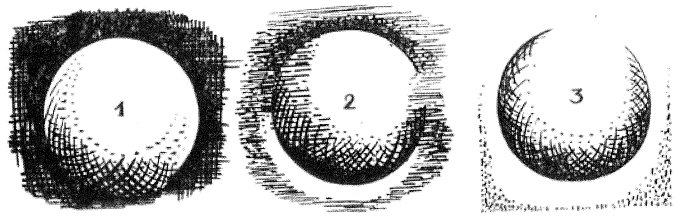
11 Heinrich Wölflin, *Principii fundamentale ale istoriei artelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968

valorilor. Să menționăm aici importanța pe care o are dozarea cantitativă a griurilor și contrastelor precum și procedeul tehnic de gradare a valorii pe suprafață, procedeu indispensabil spațierii planurilor și creării iluziei tridimensionalității. Relația de comunicare dintre forme nu trebuie neglijată, ea contribuind la crearea atmosferei desenului.

Un experiment interesant ni se pare cel realizat de André Lhote asupra „formelor deschise", pornind de la demonstrațiile lui Cézanne referitoare la expresivitatea pasajului:

> Dacă luăm sfera ca formă simbolică și dacă examinăm toate transformările înfățișării sale, ajungem la următoarele trei conjuncturi:
>
> 1) Sfera se prezintă pe un fond întunecat. Partea sa luminată se va detașa deci violent pe fond. Cea situată între lumina puternică și partea sumbră se va detașa foarte ușor pe acest fond, dar partea în umbră, fiind de aceeași valoare ca fondul obscur, va trece în acest fond;
> 2) Fondul este gri; porțiunea clară a sferei va apare mai puțin luminoasă, ca mai înainte, dar se va detașa destul de puternic în virtutea legii contrastului simultan; porțiunea umbrită se va detașa în sumbru pe fond, care, în virtutea aceleiași legi, va apare mai clar de jur împrejur, însă porțiunea intermediară, sediul semitentei, va trece în fondul de aceiași valoare;
> 3) Fondul este clar. Nu sînt necesare implicații ca să intuim că porțiunea luminată a sferei se va confunda cu fondul, semitenta și umbra absolută detașîndu-se pe acesta cu o intensitate progresivă.[12]

Un volum, ne atrage atenția Lhote, nu se detașează niciodată pe un fond în toate porțiunile sale, creând astfel fuziuni între formă și fond și între forme deopotrivă.



il. 96: desene de André Lhote

• *valoraţia*

O etapă importantă a desenului este așezarea gradienților de lumină. Nivelul de finalitate a unui desen este stabilit de artist. Un studiu de factură reproductivă implică prezența unei diferențieri mai mari de valorații în suprafață astfel încât să redea cât mai îndeaproape fragmentul de realitate ales. Un astfel de desen poate fi completat de prezența culorii aplicate fie cu materiale uscate (creioane colorate, pasteluri), fie

12 André Lhote, *Tratat despre peisaj și figură*, Editura Meridiane, București,1969, pag.48,49

13 Heinrich Lützler, *Drumuri spre artă*, Editura Meridiane, București, 1986, vol. 1,pag. 263

14 Heinrich Lützler, *Drumuri spre artă*, Editura Meridiane, București, 1986, vol. 1,pag. 264 și urm.

cu acuarele ce îmbogățesc scara valorilor. Alteori artistul poate păstra în bună măsură desenul în faza lineară și poate să exploreze analitic și valoric doar o parte sau părți ale lucrării, lăsând dezvelită parțial construcția. În desenul de reprezentare, valoratia respectă modul de iluminare a obiectelor asigurând imaginii unitatea și coerența realității. Vorbim aici despre contraste, potențate sau reduse, de planuri de adâncime, de orientări ale planurilor în spațiu.

Există numeroase opțiuni în ceea ce privește tehnica valorației și mai multe atitudini stilistice exprimate în desen. Având în vedere diversitatea materialelor și tehnicilor ce stau la dispoziția artistului, Heinrich Lützler observă că: „Sensibilitatea stilistică a artiștilor și-a creat modalități tehnice adecvate-extraordinar de multe, desenul fiind dintre toate speciile artei cea care oferă cea mai mare libertate."[13] Vizând distincția linear-pictural, Lützler distinge trei atitudini stilistice: *desenul linear, desenul în tonuri* și *desenul cu pensula lată*, după tehnicile ce stau la baza anumitor expresii ale desenului.[14]

Mijloacele *desenului linear* sunt, de preferință, penița, trestia, pana de gâscă, vârful metalic. Materialul folosit poate fi tușul, baițul, cerneala, sepia. Expresia desenului liniar este fermă, denotă siguranța desenatorului care operează cu un material ce nu permite reveniri prin îndepărtarea lui. Linearitatea transpare în limitarea corpurilor prin contur, alcătuit din linii singulare, sau/și asociat cu o pluralitate de linii ce definesc reliefuri, prin *haşuri ordonate* sau *trasee imprevizibile* ale ductului.

Suporturile materiale ale *desenului în tonuri* sunt cărbunele, creta, sanguina sau creionul de pastel. Acestea permit o notație rapidă, impresivă, o schițare esențializată atât prin linie cât și prin modeleul moale, estompat al formelor. În plus, prezența culorii apropie desenul de pictură, factura vibrată a suprafețelor obținute prin prelingerea tonurilor imprimându-i un caracter pictural. Tehnica folosită în aceste cazuri este așternerea tonurilor cu latul batoanelor și prelucrarea suprafețelor cu estompa.

Un caracter mai grafic se poate imprima folosind batoane de cărbune sau sanguină cu o consistență mai dură, care permit și folosirea haşurilor.

Desenul cu pensula lată urmărește crearea atmosferei. Tehnica laviului sau acuarelei mânuite cu ajutorul pensulei, notează, prin aportul expresiv al petei, lumina și spațiul deopotrivă. În funcție de saturația și intensitatea tonului ales, petele pot fi clare, dure sau difuze și delicate. Conturarea sau dizolvarea corpurilor pun în valoare planurile de adâncime ale spațiului reprezentat.

În afara celor trei varietăți stilistice menționate de Lützler, putem adăuga desenul sculptural al căror valențe plastice vizează redarea sintetică și monumentală a volumelor.

De asemenea, desenul ornamental de factură liniară și forme seriale, de regulă geometrice sau organice stilizate, adaugă conturului calitățile culorii cu rol decorativ, așezată în tentă plată.

c) Faza de sinteză

> *potențarea expresiei plastice*

> *accentuări sau estompări ale valorilor și detaliilor*

Concepția pe care desenatorul o are asupra studiului va amprenta reevaluarea finală a lucrării.

Rolul liniei nu se rezumă doar la configurarea elementelor ci dobândește o importanță semnificativă și în finalizarea expresiv-plastică a lucrării, prin accentuarea contrastelor obținute din gradații valorice ale haşurii aplicate construcției cu ajutorul modulării de intensitate și grosime de duct.

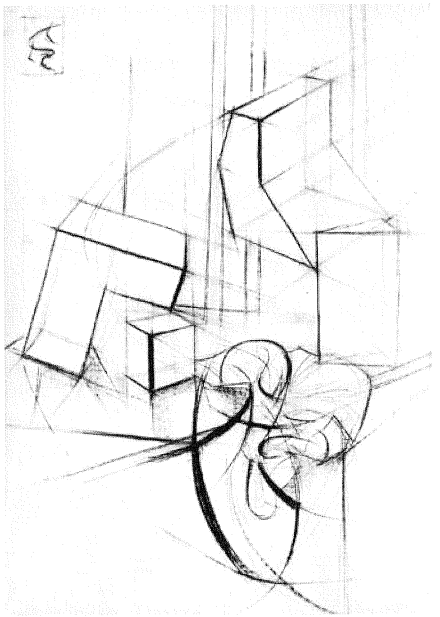
În favoarea expresivității desenului, artistul are libertatea *exagerării*, *diminuării* sau *eliminării* a unor părți sau detalii ale lucrării, în raport cu realitatea-subiect, fie că este vorba de construcție, valorație, culoare, când este cazul, sau textură.

Vivacitatea notațiilor curente ale unui artist ascunde adesea truda îndelungată, orele petrecute în fața planşetei dar și bucuria reuşitei, prilejuită de înțelegerea unei forme sau a unui procedeu tehnic. Această satisfacție exaltă spiritul într-atât încât devine, uneori, unicul mobil, suficient de puternic, care generează un nou impuls creator.

Studiul formelor fundamentale

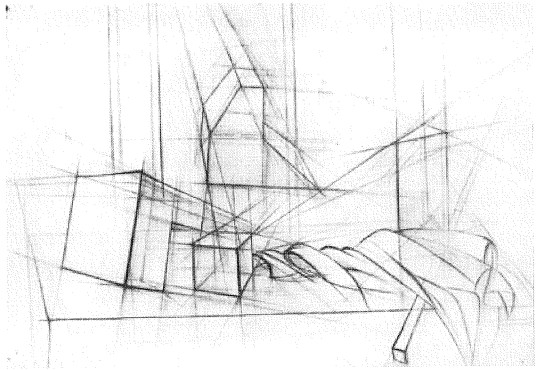
Aplicații: Natura statică cu corpuri geometrice și mulatorii (draperie). Desen liniar cu posibile variante de încadrare a motivului în pagină, orientate spre determinarea dinamicii compoziționale și a modulării expresive a liniei (il. 97-99).

Echilibrul se realizează prin raporturile:
a. mare-mic
b. plin-gol
c. grupat-izolat
d. simplu-complex



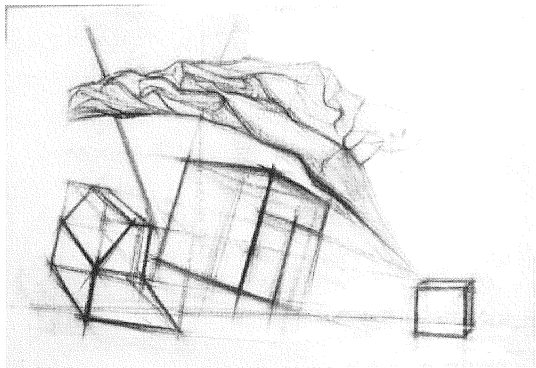
Adrian Balea, student anul I grafică, 1993

Compunere verticală cu evidențierea liniilor de forță care ghidează privirea în câmpul compozițional pe un traseu sinusoidal.
Construcția corpurilor este realizată prin *transparență*, cu vizualizarea planurilor ascunse privirii, având în vedere opacitatea materialului.Poziția relativă a obiectelor este stabilită prin *trasarea prelungită* și *intersectarea* direcțiilor muchiilor corpurilor și cutelor draperiei.
Liniatura obținută imprimă desenului un efect dinamic și crează o structură compozițională organică.Îngroșările și respectiv diminuările ductului liniar contribuie la stabilirea *succesiunii planurilor* în spațiu și orientează perceperea adâncimii dinspre planurile apropiate spre cele îndepărtate, într-o dinamică perceptivă *înainte-înapoi.*



Diana Toma, studentă anul I grafică, 1993

Compoziție orizontală în care traseele optice ale direcțiilor spațiale converg într-un punct central. Corpurile sunt repartizate cvasi-simetric față de axul median vertical al cadrului, spațiul eliptic (golul) din centrul imaginii devenind *centrul compozițional.*
Citirea se face dinspre periferie spre centru – mișcare perceptivă centripetă, ca apoi să continue spre dreapta, preluată de ritmului liniar al cutelor draperiei.

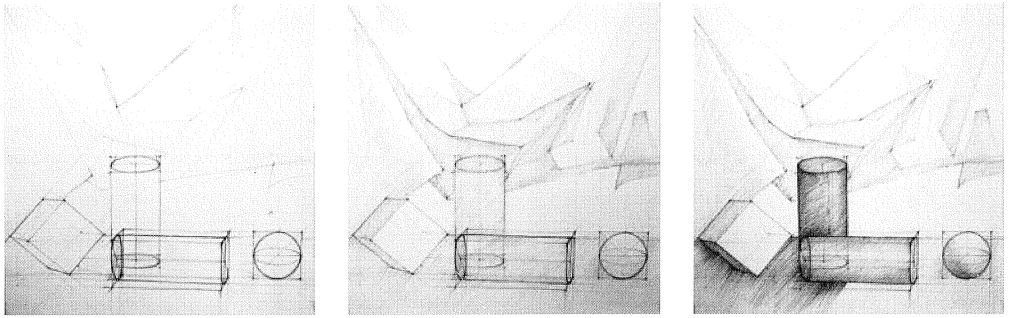


Csillag Istavan, student anul I grafică, 1993

Dinamica perceptuală se realizează pe direcția stânga sus dreapta jos și este convergentă în interiorul cubului. Obiectele sunt suspendate fără puncte de tangență sau suprapunere, cu excepția elementului liniar din stânga imaginii.Coeziunea compozițională se realizează prin orientarea radicală a poziției obiectelor spre cub, care devine centrul de interes principal.
Echilibrul compozițional este obținut prin balansul dintre poziția excentrică a cubului cu golul marcat din jurul său și obiectele din zona stângă care se asociază în grup
Direcțiile spațiale multiple ale corpurilor geometrice și ale draperiei sunt compensate optic prin simplitatea formei cubice, orientate aproape frontal.

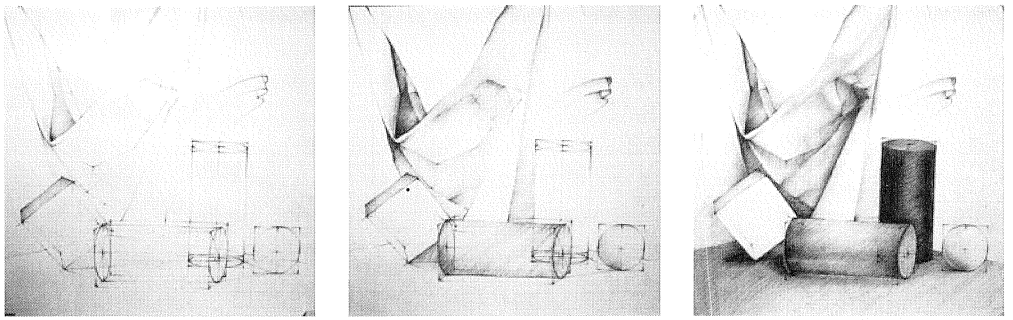
Etape ale desenului

Aplicații: Natură statică cu draperie și corpuri geometrice regulate: cub, cilindru, sferă. Tehnica haşurării la 45 grade (il. 100-105).



Anda Ciuma, studentă anul I grafică, 2007

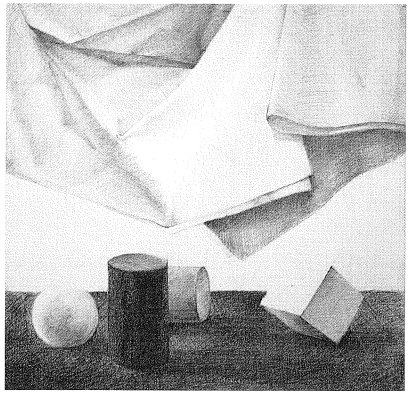
Stadii ale desenului
a. paginație, construcție
b. selectarea zonelor de umbră și așezarea primei gradații de valoare pe toată suprafața lucrării cu excepția părților de lumină
c. diferențierea valorilor după o scară a gradienților cu cel puțin cinci trepte de intensitate



Alexandra Alina Iurescu, studentă anul I grafică, 2007

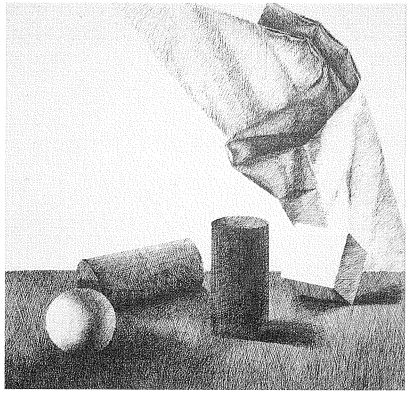
Evoluția desenului de la simplu la complex
a. paginație și construcție lineară realizată prin transparență
b. departajarea zonelor de lumină și umbră printr-un ton de intensitate redusă; demararea etapei analitice prin aproximări ale gradienților de valoare finali
c. dozarea treptelor de umbră în funcție de tonul local, de intensitățile specifice determinate de poziția obiectelor față de sursa de lumină și tipul suprafețelor (plane sau de rotație)

Aplicații: Natură statică cu draperie și corpuri geometrice. Pregnanța vizuală a obiectelor și relevanța poziției spațiale, a contrastelor de mărime și valoare, a pasajului. Tehnica creionului. Tehnica peniței (il. 106-108).



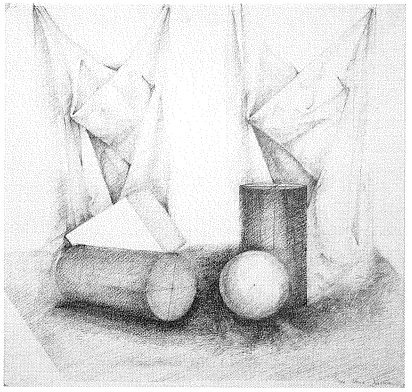
Lavinia Vereș, studentă anul I grafică, 2007

Relaționare axială verticală (sus-jos) și distribuirea elementelor pe trei registre.
Ponderea de marime a registrului superior al draperiei este contrabalansată de ponderea valorică a grupajului de obiecte din registrul inferior.
Interacțiunea registrelor se realizează prin direcțiile determinate de orientarea cutelor draperiei, pe a căror trasee sunt plasate corpurile geometrice și prin zonele de pasaj în alb sau gri-negru.



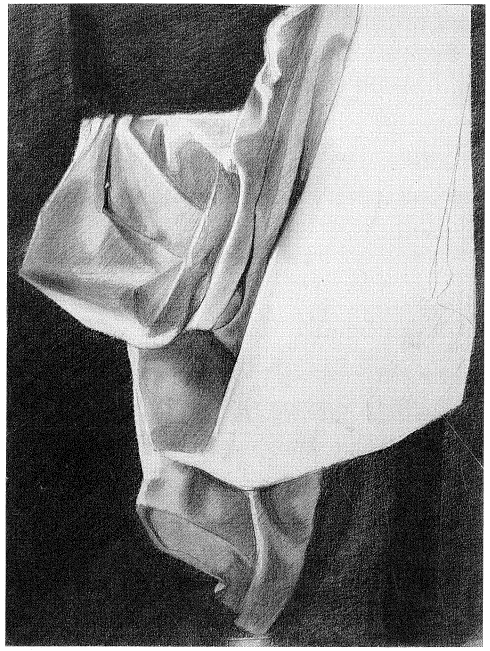
ndreea Bololoi, studentă anul I grafică, 2007

Orientare compozițională oblică ascendentă și dinamică spațială prim-plan/arrier plan
Marcarea dinamicii compoziționale prin plasarea obiectelor în ecrane spațiale: planul unu-sfera, planul doi-cilindrul, planul trei-cubul, planul patru-draperia.
Intensitățile valorice și contrastul sunt determinate de poziția obiectelor în spațiu și tonul local (obiecte albe, gri, negre).
Tehnică: tuș cu peniță, haşură intersectată.

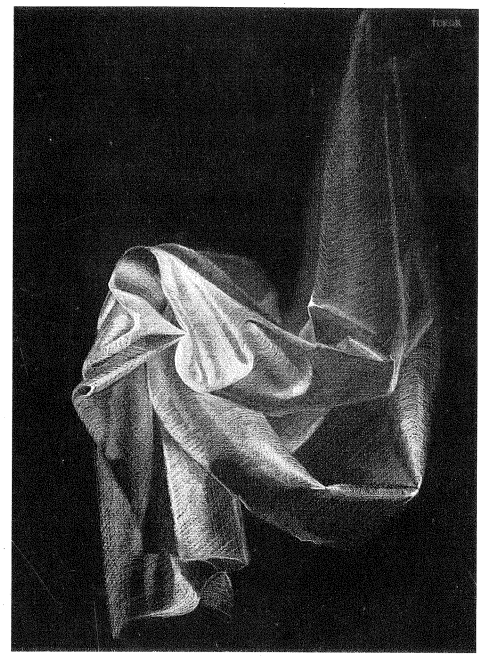


Adonia Urian, studentă, anul I grafică, 2007

Organizarea elementelor cvasi-simetric pe ax vertical
Compactarea formelor și reducerea adâncimii
Diminuarea valorilor în plan secund și concentrarea intensității în primul plan.
Tehnica: tuș, peniță, haşură intersectată.



il. 109: **Alina Nicu, studentă anul I grafică, 2007**



il. 110: Torok Ianos, student, anul I grafică, 2007

Studiul formelor mulatorii

Aplicații: Studiu de draperie. Tehnica cărbunelui cu estompă. Suprafețe active-suprafețe pasive. Valori pozitive – valori negative (il. 109).

Construcția și valorația draperiei.
Reliefarea volumului prin gradienții de lumină.
Echilibrarea raportului dintre părți prin eliminarea detaliilor în partea dreaptă a desenului.
Tehnica cărbunelui cu estompă și suprapuneri parțiale de haşuri liniare pentru vibrarea suprafețelor.

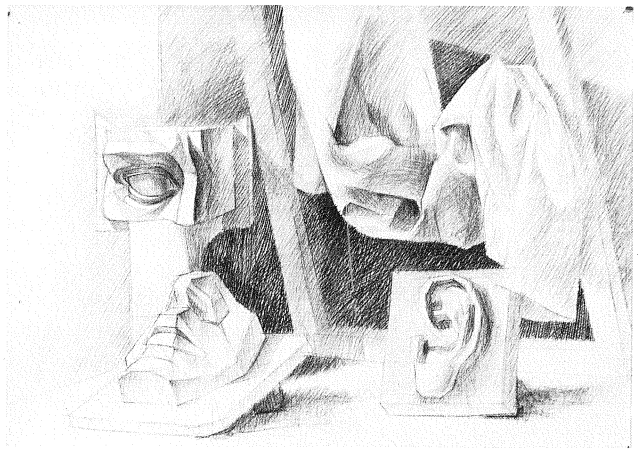
Aplicații: Studiu de draperie. Studiul valorației prin aplicarea luminii pe fond închis, în diferite tehnici și materiale. Haşura la 45 grd., haşura pe formă, haşura intersectată. Tuș și peniță, creion (il. 110).

Desen în *negativ*
Utilizarea unui suport de culoare închisă (negru, brun, verde china)
Reliefarea volumului prin gradația intensității albului dinspre planurile umbrite spre lumină
Tehnica în creion alb, haşură prin suprapuneri de planuri
Studiul desenului în negativ constituie un bun exercițiu în vederea abordării tehnicii de gravură *manieră neagră*.

Studiul fragmentelor anatomice

Aplicații: Studiu de observație. Natură statică cu draperie și mulaje de ghips (il. 111).

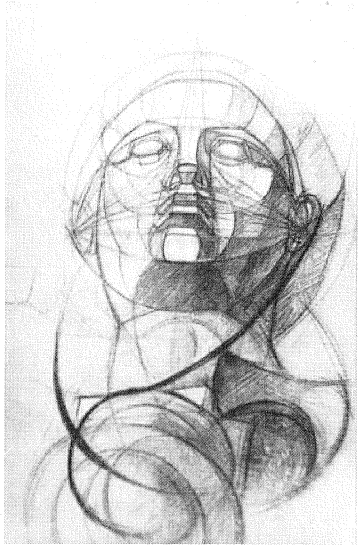
Trecerea spre portret prin studiul fragmentelor anatomice în analogie cu formele geometrice de bază (cub, prismă, cilindru).
Prelucrarea geometrică a planurilor și așezarea umbrelor conform determinărilor construcției liniare
Valorație cu haşură unidirecțională
Inversarea raportului închis-deschis între planul obiectelor și fundal; proiectarea obiectelor a căror volumetrie conține valori de intensitate redusă pe un fond închis.



il. 111: Adrian Balea, student, anul I grafică, 1993

Studiul capului după mulaj de ghips (il. 112-114).

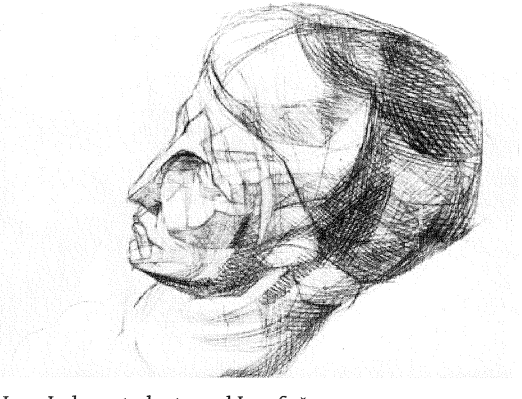
Studiul elementelor fundamentale deschid noi posibilități de explorare a formelor anatomice. Consecvenți metodei de abordare a desenului perceptiv, prezentăm câteva moduri de investigare a formelor reale, exemplificând prin studiul capului-mulaj de ghips și model viu, subliniind traseul evolutiv în conceperea studiului, traseu ce pleacă de la formele sintetic-geometrizate către enunțuri interpretative, reprezentate într-un limbaj grafic spontan. Eliberarea limbajului de sub tutela modeleului în clar-obscur traduce desenul de observație într-un desen cu valențe conceptuale autonome.



Portretul în racourci.
Construcție lineară cu determinări geometrice.
Desenul pune în lumină liniile de forță rezultate din compresiile perspective ale formei: axele de construcție auxiliare (marcate cu duct îngroșat), ierarhizarea treptelor valorice ale umbrelor și accentuarea intersecțiilor de planuri la granița dintre lumină și umbră.

Adrian Balea, student, anul I grafică, 1993

Desene perceptiv-sintetice. Determinarea raportului lumină-umbră prin reducerea scării valorice la maximum cinci trepte de intensitate. Valorația este realizată cu planuri de haşură intersectate.



Csillag Istavan, student, anul I grafică, 1993

Ioan Indru, student, anul I grafică, 1993

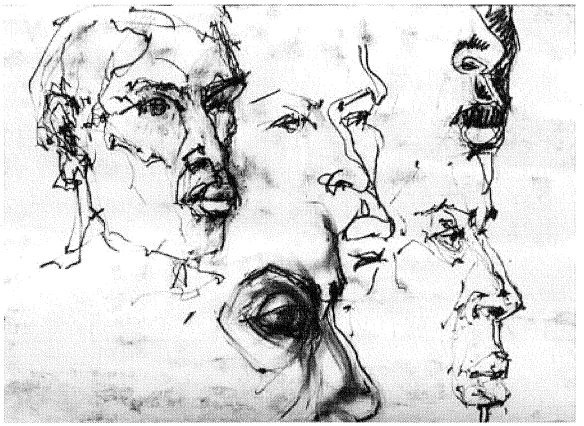
Studiul portretului după model
(il. 112-119)

Sânziana Crețu, studentă anul II, grafică, 2001

Sistemul constructiv al desenului prin transparență, utilizat și în cazul studiului după model viu, structurează reprezentarea, determinând formarea schemei perceptive a portretului prin reducerea și simplificarea detaliilor anatomice, acestea fiind subordonate întregului. Desenul este structurat cu ajutorul axelor auxiliare de construcție care asigură totodată și punerea în proporție a segmentelor importante ale portretului.
Studiul de cap, prezentat în exemplul de față, alătură descrierii morfologice și componenta expresivă a liniei modulate care pune în valoare articularea planurilor de alcătuirea a formei.

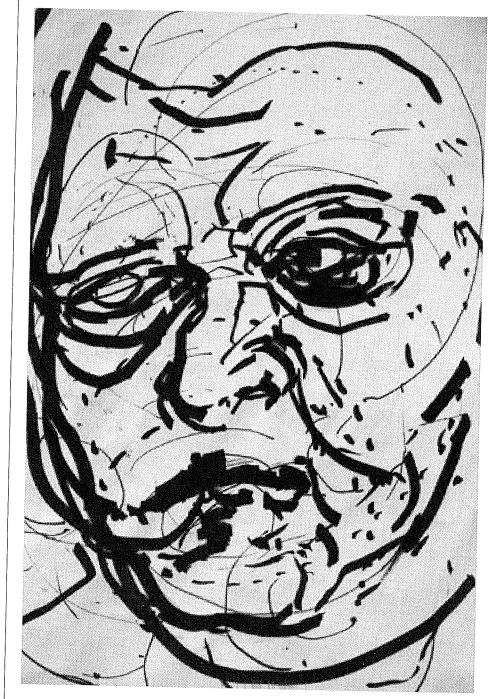
Maria Pavel, studentă anul II grafică, 2001

Studiul portretului după model viu necesită, alături de cunoștințele anatomice de construcție ale formei, un rafinat simț al observării detaliului. Particularitățile morfologice conduc la surprinderea caracterului modelului și implicit a asemănării. În vederea realizării unui desen expresiv, țel către care tinde orice artist instruit, acest ultim aspect este uneori „neglijat" în favoarea accentuării expresiei plastice.
În ceea ce privește desenul de observație, potențialul de „expresivizare" stă în mânuirea cu abilitate a mijloacelor și procedeelor de reprezentare. În desenul alăturat eclerajul este procedeul care susține compoziția desenului și dă consistență formei.



Erika Nagy, studentă anul II, grafică, 2001

Studiile de scurtă durată și crochiurile dinamizează procesul perceptiv, ochiul fiind antrenat să observe cu rapiditate elementele definitorii ale formei.
Deasemenea conținutul problematic al studiului poate fi divizat pe fracțiuni scoase din contextul general: studiul detaliilor, a fragmentelor anatomice, exercițiul tehnicii aplicate, ș.a., degrevând rezultatul final al unui studiu de lungă durată de reveniri ce încarcă inutil imaginea.



Mircea Popescu, student anul IV grafică, 2007
(il. 115-116)

Notațiile rapide sunt folosite și în lucrări cu o finalitate estetică de sine stătătoare, fără a intermedia alte stadii ale desenului.
Există o stare de satisfacție deplină, generată de implicarea totală a artistului în actul creativ de scurtă durată, factorii de percepție, receptare și motor-kinestezici acționând aproape simultan. Imaginile rezultate sunt dinamice și spontane.
Importante pentru reușita lucrărilor sunt stabilirea și urmărirea clară a intențiilor plastice.
Cele două desene utilizează din repertoriul vocabularului plastic punctul și linia, în duct constant și modulat.

Epure Bogdan, student, anul IV grafică, 2007

Explorarea mijloacelor de expresie plastică prin diversificarea utilizării texturilor lineare. Aglomerarea neregulată a liniilor generează încărcături tonale care gradează diferențiat suprafața.

În funcție de alegerea intervalului de griuri se obțin dominante în cadrul contrastului de valoare. Stăpânirea construcției lasă loc libertății de manevrare tehnică a liniei, fără ca acesta să distrugă consistența reprezentării.

Anca Budeanu, studentă, anul IV grafică, 2007 (il. 119)

Mircea Popescu, student, anul IV grafică, 2007 (il. 120)

Odată ce forma este înțeleasă coerent și stăpânită sub aspectul desenului, creativitatea se eliberează de constrângerile impuse de demersul perceptiv. Subiectul poate deveni teritoriul expansiunii mijloacelor de expresie plastică sau învelișul mediatic al unui concept care transgresează limitele de lecturare impuse de formă. Imaginea devine astfel o compoziție complexă în care stratul formal se întâlnește cu substratul de conținut.

Dialogul dintre cele două nivele ale imaginii se regăsește în toate manifestările stilistice ale artei, diferite fiind ponderile pe care unul sau altul dintre paliere le ocupă în economia imaginii.

Există, fără îndoială, multe modalități de a concepe un desen, a cărui aspect final să fie unitar și expresiv în egală masură. Configurarea corpurilor într-un plan bidimensional, transferă, în actul motric, concluziile unui observator atent și ale unui artist iscusit într-ale desenului. Fiecare artist ajunge, după îndelungi exerciții, să își formeze propriul sistem de lucru, mai mult sau mai puțin riguros, în funcție de timpul alocat practicii, de temperament, de limbajul plastic folosit și mesajul comunicat vizual.

BIBLIOGRAFIE

ARBORE, Grigore, *Forma ca viziune*, Editura Meridiane, București, 1984
ARGAN, Giulio, Carlo, *Căderea și salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1970
ARNHEIM, Rudolf, *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979
ARNHEIM, Rudolf, *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, București, 1995
BAUDRILLARD, Jean, *Paroxistul indiferent*, Editura Idea design & print, Cluj, 2001
BAUMAN, Zygmunt, *Etica postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000
BÂRLOGEANU, Lavinia, *Psihopedagogia artei*, Editura Polirom, Iași, 2001
BERGER, René, *Mutația semnelor*, Editura Meridiane, București, 1978
BERGER, René, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976
BIBERI, Ion, *Arta suprarealistă*, Editura Meridiane, București, 1973
BOULEAU, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Editura Meridiane, București, 1979
BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Éditions Galimard, Paris, 1965
BRETON, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002
BRION, Marcel, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972
BRYSON, N., HOLLZ, M.A., MOXEZ, K., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991
CHASTEL, André, *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, Editura Meridiane, București,1981
CÂRNECI, Magda, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București, 2000
CEBUC, C-tin, FLOREA, Vasile, LĂPTOIU, Negoiță, *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, Editura ARC, București, vol.I,II,III, 1996-2000
CENNINI, Cennino, *Tratatul de pictură*, Editura Meridiane, București, 1977
CLAY, Jean, *De l'impressionisme à l'art moderne*, Hachettes Réalités, Paris, 1999
DEAC, Mircea, *Afirmări*, Editura Facla, Timișoara, 1976
DE MICHELI, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968
DELACROIX, Henri, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983
DUMITRESCU, Zamfir, *Ars Perspectivae*, Editura Teora, București, 2002
DURAND, Georges, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București 1977
ECO, Umberto, *Tratatul de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
FICACCI, Luigi, *Piranessi*, Taschen Verlag, 2006
FLEMING, William, *Arte și idei*, Editura Meridiane, București, 1983
FOCILLON, Henri, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1995
FOUCAULT, Michel, *Ordinea discursului*, Editura Eurosong & Book, București, 1998
FRANCASTEL, Pierre, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București, 1972

FREUD, Sigmund, *Totem şi Tabu*, Opere I, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991
GASSET, ORTEGA y, José, *Dezumanizarea artei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000
GHIŢESCU, Gheorghe, *Leonardo da Vinci şi civilizaţia imaginii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1986
GIBSON, Michael, *Symbolismus*, Editura Benedikt Taschen, Köln, 1995
GOLDBERG, Rose Lee, *Performance art from Futurism to the Present,* Thames and Hudson, 1988
GRENIER, Jean, *Arta şi problemele ei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
GRIGORESCU, Dan, *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982
GRIGORESCU, Dan, *Arta de azi şi răspântiile ei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994
GRIGORESCU, Dan, *Studiu introductiv* la *Monografia Braque,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1977
GROUP μ, *Traité du signe visuel*, Éditions du Seuil, Paris, 1992
GUYAU, Jean-Marie, *Arta din punct de vedere sociologic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1991
HANDLER, Spitz, Ellen, *Art and Psyche. A Study in Psihoanalyse and Aesthetics,* Yale University Press, Londra, 1985
HARVEY, David, *Condiţia postmodernităţii*, Editura Amarcord, Timişoara, 2002
HASAN, Yvonne, *Paul Klee şi pictura modernă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999
HOFMANN, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977
HOGARTH, William, *Analiza frumosului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981
HONNEF, Klaus, *Contemporary Art*, Editura Benedikt Taschen, Köln, 1990
HORGA, Ioan, *Cubismul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994
HUYGHE, René, *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981
IOVAN, Ioan, *Stil şi expresivitate*, Editura Hestia, Timişoara, 1997
JUNG, C.G., *Opere complete*, vol. 14, *Mysterium Coniunctionis*, partea a II-a, Editura Teora, Bucureşti, 2000
JUNG, C.G.,*Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997
KANDINSKY, Wassily, *Despre spiritualul în artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994
KAUFMANN, Pierre, *Psychanalyse et théorie de la culture*, Denoél/Gonthière, 1974
KLEE, Felix, *Paul Klee*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975
KLEE, Paul, *Das Bildnerische Denken*, Editura Benno Schwartz & Co., Basel, 1956
KLEIN, Robert, *Forma şi inteligibilul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977
KNOBLER, Nathan, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
LEJA, Michael, *Jackson Pollock: Representing the Unconscious,* Art History, vol. 13, 1990
LIPPS, Theodor, *Estetica,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1987
LONGHORNE, Elisabeth, *Jackson Pollock in the Moon Woman Cuts the Circle,* Arts, martie, 1979
LÜTZLER, Heinrich, *Drumuri spre artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986
LYOTARD, Jean-François, *Condiţia postmodernităţii*, Editura Idea design&print, Cluj, 2003
MALTESE, Corado, *Mesaj şi obiect artistic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976
MARIN, Louis, *De la représentation*, Éditions Gallimard, Paris, 1994
MĂNESCU, Mihai, *Retorică şi candoare în limbajul graficii*, Editura Aletheia, Bucureşti, 2004
MĂNESCU, Mihai, *Tehnici de figurare în gravură*, Editura Teora, Bucureşti,2002
McLUHAN, Marshall, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, Bucureşti, 1975
McLUHAN, Marshall, *Mass-media sau mediul invizibil*, Editura Nemira, Bucureşti, 1997
McLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, The Extension of Man, N.Y. McGraw-Hill Paperbacks, 1965

MERLEAU PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception,* Éditions Gallimard, Paris, 1945
MITCHELL,W.J.T., *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980
MOCANU, Titus, *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
MOLES, Abraham, *Sociodinamica culturii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1974
PANOFSKY, Erwin, *Artă şi semnificaţie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980
PARTSCH, Sussana, *Paul Klee*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1990
PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Librairie Générale Française, Paris,1968
PAVEL, Amelia, *Expresionismul şi premisele sale*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978
PINTILIE, Ileana, *Acţionismul în România în timpul comunismului*, Editura Ideea design & print, Cluj, 2000
POPESCU-NEVEANU, Paul, *Dicţionar de psihologie,* Editura Albatros, Bucureşti, 1978
PRUT, Constantin, *Dicţionar de artă modernă*, Editura Albatros, Bucureşti, 1982
RADIAN, H.R., *Cartea proporţiilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981
READ, Hebert, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
READ, Hebert, *Imagine şi idee*, Editura Univers, Bucureşti, 1970
RHODES, Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Thames & Huston, Paris, 1997
ROSENKRANZ, Karl, *O estetică a urâtului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984
SENDLER, Egon, *Icoana, chipul nevăzutului*, Editura Sophia, Bucureşti, 2005
SFEZ, Lucien, *Comunicarea*, Institutul European, Iaşi, 2002
STENDL, Ion, *Desenul, estetica, suporturi, materiale*, Editura SemnE , Bucureşti, 2004
STEVENS, Anthony, *Jung,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996
STOICHIŢĂ, Victor Ieronim, *Creatorul şi umbra lui*, Editura Meridiane, Bucureşti,1981
STOICHIŢĂ,V. I., *Monografie Mondrian*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979
TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978
TODOROV, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, Bucureşti, 1983
TOMLINSON, John, *Globalizare şi cultură,* Editura Amarcord, Timişoara, 2002
TULCAN, Doru, *Grupul Sigma, o perspectivă*, Editura Fundaţia Interart Triade, Timişoara, 2003
VINCI, Leonardo da, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
WARNCKE, C.P., WALTHER, Ingo, *Pablo Picasso*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1995
WORINGER, Wilhelm, *Abstracţie şi intropatie*, Editura Univers, Bucureşti, 1970
WÖLFFLIN, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968
xxx, Albumul *Simion Lucaciu,* Editura Fundaţia Interart Triade, Timişoara, 2003
xxx, Ermitaj, *Desenul european în colecţia Ermitajului*, Editura Aurora, Leningrad, 1981
xxx, Joseph Beuys, *Werke aus der Sammlung Ulbricht*, DuMont Buchverlag, Köln, 1993
xxx, *Maria Sybilla Merian*, Hatje Cantz Verlag, 1997
xxx, *Monografia Braque*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977
xxx, *Monografia Kandinsky*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979
xxx, *Paul Klee – Als Zeichner 1921-1933*, catalog, 1985/1986 (Bauhaus-Archiv Berlin, 1985; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1985; Kunsthalle Bremen, 1986)
xxx, Zeichnungen des 15. bis 18. Jarhunderts, Graphische Sammlung, Staatsgalerie, Stuttgart

Adriana Lucaciu

Date biografice

Născută în 22 martie 1965, la Lugoj.

Studii: Liceul de arte Ion Vidu, Timişoara, promoţia 1984, clasa profesorilor: Constantin Flondor, Minodora Tulcan, Szákats Béla.

Academia de artă Bucureşti, specializarea Grafică, promoţia 1992, clasa prof. univ. dr. Mircia Dumitrescu.

Teza de doctorat, susţinută în anul 2004, cu titlul *Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX*, coordonator, prof, univ. dr. Cristian Robert Velescu.

Cadru didactic la Facultatea de arte a Universităţii de Vest din Timişoara, din 1992.

Membră a Uniunii Artiştilor Plastici din România, şi a Asociaţiei „Filiala UAP Timişoara" din 1993.

Bibliografie critică

Marie-Jeanne Jutea Bădescu, *Însemne dintr-o galerie*, 1998, Editura Hestia, Timişoara

Ioan Iovan, *Stil şi expresivitate*, Editura Hestia,Timişoara, 1998

Negoiţă Lăptoiu, Alexandru Cebuc şi Vasile Florea, *Enciclopedia artiştilor români contemporani*, vol.3, Editura ARC 2000, Bucureşti, 2000

Ioan Iovan, *Grădinile interioare*, Editura Hestia, Timişoara, 2000

Ioan Iovan, *Dicţionar al artiştilor din Banat*, Editura Brumar, Timişoara, 2003

Enciclopedia *Gyergyoszarhegyi Brastsag Müvesztelep Enciklopediaja*, Alutus Könyvkiado, Csikszereda, 2004

Ioan Iovan, *Grafica timişoreană*, Editura Cosmopolitan Art, Timişoara, 2005

Ioan Iovan, *Arta ca existenţă*, Editura Brumar, Timişoara, 2006

PUBLICAȚII ÎN CATALOAGE DE EXPOZIȚII:

Artiști timișoreni la Szeged, Szeged, Ungaria, 1991
1988-1993, Heinrich Boll Stiftung, Köln, Germania, 1993
Graphium, Timișoara, 1995
Edițiile 1995-2001 ale Salonului anual de artă, Timișoara
Catalogul Bienalei de gravură Tulcea, 1997
Catalogul Bienalei de desen Arad, 1997-1999
Workshop *Meeting in Art*, Istanbul, Turcia, 1997
Itinerrance, Paris-Timișoara, Franța-România, 2000
Dante în România, Ravena, Italia, 2000
5éme Trienale internationale de gravure petit format, Chamaliére, Franța, 2000
Workshop *BalkanArt*, Istanbul, Turcia, 2001
Cartea ca obiect de artă, Timișoara, 2002
23 sins, 3rd International Artist's Book Triennial, Vilnius, Lituania, 2003
Catalogul Bienalei de gravură Cadaques, Barcelona, Spania, 2003
Adogi, Taller Galeria Fort, Cadaques , Spania, Barcelona, 2003
26 artiști timișoreni, Budapesta, Ungaria, 2003
First Art Gathering, Knjaz Estate, Podgorica, Muntenegru, 2003
Bienala internațională de gravură experimantală 2003, Muzeul Banatului din Timișoara, secția de artă
Gyergyoszarhegyi Brastsag Müvesztelep Enciklopediaja, Alutus Könyvkiado, Csikszereda, Ungaria, 2004
Formavilag, 20 temesvari alkotomuvesz, sept-oct., Budapesta, Ungaria, 2005
Maternitatea izvorul vieții, Timișoara, 2006
Confirmări, Timișoara, 2007
Bienala internațională de gravură mică, Editura Graphite, Timișoara 2007
Salonul artelor vizuale, Timișoara, 2007
Carnavalul renascentist din Jula, Ungaria 2008
Salonul artelor vizuale, Lugoj, 2008

Ar

Premii

1987 - Premiul pentru cea mai bună ilustrație de carte pentru copii, București

1992 - Premiul republican pentru cea mai bună ilustratie de carte Salonul de carte Cluj

1995 - Premiul U.A.P. pentru tineret

1995 - Premiul Bancorex

2002 - Premiul de Excelență pentru activități culturale, Austrian Airlines

2002 - Nominalizare pentru Premiul UAP pentru grafică

2004 - Nominalizare pentru Premiul UAP pentru grafică

Desenu
: repere teo
retice și pra

ISBN 978-973-602-321-7